разговоры на бумаге

№ 1

журнал «а–я»: история, миссия, контекст



Издание приурочено
к выставке
Путь к авангарду: диалоги художников в журнале «А–Я»
4 сентября 2025 —
18 января 2026

Центр «Зотов»

ЗОТОВ

Издание подготовлено совместно с Музеем AZ

AZ MUSEUM

При поддержке

ВТБ

ВЫСТАВКА

Кураторская группа
Анна Замрий
Ирина Горлова
Арина Хоменко
Гаянэ Арутюнян

АНО «Центр Зотов конструктивное пространство»

Генеральный директор
Дарья Филиппова

Программный директор
Валерия Агафонова

Продюсер
Валерия Никишкина

Хранители экспозиции
Елена Желудкова
Дмитрий Никишов

Музей AZ

Генеральный директор
Наталия Опалева

Хранители коллекции
Наталья Волкова
Александра Волкова
Ксения Баданина

Участники выставки

Государственная Третьяковская галерея
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
Государственный Русский музей
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»
Московский музей современного искусства
Государственный музей В. В. Маяковского
Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
Российский государственный архив литературы и искусства
Музей AZ
Архив Музея современного искусства «Гараж»
Архив Игоря Шелковского
Alina Pinsky Gallery
Коллекция Антона Козлова
МИРА коллекция
Фонд культуры «Екатерина»
Коллекция Игоря Маркина
Stella Art Foundation
Музей МАНИ
Фонд «Прометей»
Собрание Марины и Бориса Молчановых
Архив Валентина Серова
Собрание семьи Митурич-Хлебниковых
Архив Александра Родченко и Варвары Степановой
Архив семьи Инфанте
Архив Риммы и Валерия Герловиных
Архив Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова
Коллекция Елены Куприной-Ляхович
Коллекция Алёны Кирцовой
Коллекция семьи Лукиновых
Коллекция Александра Ганкина
Коллекция Леонида Шумилина
Михаил Гробман
Борис Орлов
Александр Косолапов
Георгий Кизевальтер
Андрей Монастырский
Виктор Скерсис

© АНО «Центр Зотов конструктивное пространство», 2025
© Музей AZ, 2025
© Alina Pinsky Gallery, 2025
© Галеев-Галерея, Москва, 2025
© ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, 2025
© Государственная Третьяковская галерея, 2025
© Государственный музей В. В. Маяковского, 2025
© Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, 2025
© МИРА коллекция, Москва, 2025
© Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2025
© Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), 2025
© Русский музей, Санкт-Петербург, 2025
© Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина», 2025
© Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, 2025
© Фонд Дмитрия Пригова, 2025
© Фонд поддержки культуры «Стелла Арт Фонд», 2025
© Фонд «Прометей», 2025
© Архив Музея современного искусства «Гараж», 2025
© Архив А. М. Родченко и В. Ф. Степановой, 2025
© Архив Валентина Серова, 2025
© Архив Игоря Пальмина, 2025
© Архив Игоря Шелковского, 2025
© Архив Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова (ТОТАРТ), 2025
© Архив Риммы и Валерия Герловиных, 2025
© Архив семьи Инфанте, 2025
© Коллекция Александра Ганкина, 2025
© Коллекция Алёны Кирцовой, 2025
© Коллекция Антона Козлова, 2025
© Коллекция Елены Куприной-Ляхович, 2025
© Коллекция Игоря Маркина, 2025
© Собрание Екатерины и Владимира Семенихиных, 2025
© Боулт Джон Эллис (John Ellis Bowlt), 2025
© Кизевальтер Г. Д., 2025
© Комар В. А., 2025
© Косолапов А. С., 2025
© Мислер Николетта (Nicoletta Misler), 2025
© Монастырский А. В., 2025
© Мухин И. В., 2025
© Орлов Б. К., 2025
© Пивоваров В. Д., 2025
© Пригов Д. А. (наследники), 2025
© Сигутин А. В., 2025
© Скерсис В. А., 2025

Права на использование изображений произведений М. Ларионова, А. Родченко, И. Кабакова, Э. Булатова, И. Чуйкова и А. Косолапова предоставлены УПРАВИС

ИЗДАНИЕ

Составители
Ирина Горлова
Анна Замрий

Авторы статей

Екатерина Андреева, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, художественный критик, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Джон Эллис Боулт (John Ellis Bowlt), исследователь русского авангарда, куратор, директор Института современной русской культуры «Голубая лагуна» в Лос-Анджелесе

Ирина Горлова, искусствовед, куратор

Константин Дудаков-Кашуро, кандидат культурологии, доцент МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Ирина Карасик, доктор искусствоведения, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Екатерина Лазарева, кандидат искусствоведения, куратор, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

Юлия Лебедева, искусствовед, куратор

Виктор Мизиано, куратор и теоретик современного искусства, кандидат искусствоведения, основатель и главный редактор «Художественного журнала»

Николетта Мислер (Nicoletta Misler), искусствовед, исследователь русского авангарда

Галина Шубина, искусствовед, куратор

Выпускающий редактор
Полина Сероштанова

Редактор
Анастасия Свотина

Корректура текстов на русском языке
Дарья Савиных
Ольга Грецова
Татьяна Самарцева

Перевод с английского, корректура текстов на английском языке
Даниил Дынин

Перевод с итальянского
Марина Лопухова

Перевод на английский
Саймон Паттерсон

Предметная съемка
Дарья Нестеровская

Дизайн
Максим Родин

Цветокорректор
Надежда Новоженова

Работа с музеями и правообладателями
Карина Кондратова

В работе над изданием принимали участие
Гаянэ Арутюнян
Арина Хоменко

Технологическое сопровождение
Издательство «Бослен»

Организаторы выражают особую благодарность за помощь в подготовке и реализации издания

Игорю Шелковскому и семье художника
Алине Пинской и Жанне Алексеевой
Ирине Врубель-Голубкиной и Михаилу Гробману
Виктору Мизиано
Алине Федорович
Саше Обуховой
Таисии Захаровой
Нине Шабалиной
Марии Цанцаноглу
Юлии Туловской
Римме и Валерию Герловиным
Франциско Инфанте
Эмилии Кабаковой
Виталию Комару
Борису Орлову
Глебу Серову
Сергею Шаблавину
Александру Юликову
Виктору Скерсису
Евгении Чуйковой
Ирине Богомоловой
Екатерине Элошвили
Юрию Альберту
Елене Куприной-Ляхович

ISBN 978-5-6050376-3-7

03
от составителей

04—20 *Виктор Мизиано*
«а—я». журнал как призвание

21—30 *Джон Эллис Боулт*
сумеречная зона

31—37 *Николетта Мислер*
ностальгия по инакомыслию

38
summary

39—40
list of illustrations

«Открытие» русского авангарда 1910–1920-х годов, его изучение и актуализация начались еще в середине XX века и продолжаются до сих пор. Задуманная два года назад Центром «Зотов» выставка «Путь к авангарду: диалоги художников в журнале “А–Я”» акцентирует внимание на истории изучения авангардного, и в частности конструктивистского, наследия. Настоящее издание продолжает идею Александра Сидорова и Игоря Шелковского, главных редакторов журнала «А–Я», сорок восемь лет назад решивших публиковать архивные материалы исторического авангарда, чтобы «не дать прерваться цепи художественной и культурной преемственности». Оно открывает новые возможности для дискуссии и работы в области систематизации комплекса знаний об авангардном наследии, широкого освещения уже проведенных исследований и поддержки новых.

«А–Я» был не просто периодическим изданием, он по сути своей являлся платформой для поддержки и взаимопомощи внутри русского художественного сообщества. Возникший в условиях отсутствия современных технологий коммуникации, журнал стал символом своего времени, будучи результатом коллективных усилий художников, историков и теоретиков искусства, объединенных общей целью — желанием сохранять и развивать художественную культуру. Читая переписку художников, в которой рождался журнал, поражаешься, насколько сильным было их стремление к кооперации и продвижению знания о концепциях и произведениях своих соратников и товарищей. Это уникальный пример самоорганизации, демонстрирующий, что коллективное решение общих задач является продуктивным способом преодоления различных трудностей — и, главное, это приводит к видимым результатам.

Проект «Путь к авангарду» в какой-то мере наследует эту веру в силу совместной интеллектуальной работы: он реализован Центром «Зотов» совместно с Музеем AZ — одним из самых активных центров исследования и популяризации искусства нонконформизма. Именно Музей AZ в 2021 году выпустил репринтное издание «А–Я». Структура оригинального журнала определила и формат сборника «Разговоры на бумаге», который вы держите в руках. Он представляет собой не привычный каталог выставки, а семь «тетрадей по искусству», которые обращаются к темам, волновавшим художников как в 1910–1920-х, так и в 1970–1980-х годах: формам саморепрезентации, категориям предметного и беспредметного, размыванию границ между искусством и жизнью, вопросам преемственности и терминологии.

Книга «Разговоры на бумаге», как когда-то назвал готовящееся издание Игорь Шелковский, наследует также и структуру материалов от оригинального «А–Я»: каждая тема сопровождается программной статьей ведущих критиков, теоретиков и историков искусства, а также дополняется историческими архивными документами, многие из которых публикуются впервые. Статьи рассказывают об истории и специфике журнала, о роли, которую сыграло наследие русского авангарда в творчестве ведущих мастеров 1970-х годов, о преемственности и радикальных переменах, произошедших в искусстве обеих эпох.

Мы надеемся, что настоящее издание не только станет полезным для исследователей и любителей искусства, но и откроет для многих новых читателей тот уникальный культурный и социальный феномен, каким был журнал «А–Я» — вдохновляющий пример того, что у искусства и дружбы нет границ.

Дарья Филиппова,
генеральный директор
Центра «Зотов»

Сорок шесть лет тому назад вышел в свет первый номер журнала «А–Я», ставший важнейшей вехой в истории отечественного искусства второй половины XX века.

На протяжении семи лет его издатели, главным образом Игорь Сергеевич Шелковский, открывали миру неизвестные имена художников из СССР, большинство из которых у себя на родине не имели ни славы, ни почестей, ни признания.

Впервые на страницах «А–Я» Борис Гройс написал о «московском романтическом концептуализме», который впоследствии, наряду с соц-артом, стал визитной карточкой перестроечных времен.

Была и оборотная сторона медали: после публикации в зарубежном издании многих художников «брали на карандаш» и вызывали на беседы в соответствующие организации, несмотря на предупреждение «Материалы авторов, находящихся в СССР, печатаются без их ведома» в каждом номере, начиная со второго.

Последний, седьмой номер вышел в 1986 году. Далее издавать журнал, по всей видимости, стало нецелесообразно — в СССР началась перестройка, кардинально изменившая жизнь страны: запреты были сняты, границы открыты.

С тех пор прошло уже сорок лет, но «А–Я» остается голосом эпохи конца 1970–1980-х годов и сборником уникальных статей художников о своих коллегах и самих себе. Его переиздание в 2004 году состоялось благодаря журналу «Артхроника» и поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Однотомник, объединивший семь номеров «А–Я», был выпущен тиражом 1000 экземпляров, разлетелся мгновенно и тоже стал библиографической редкостью, явно не насытив возрастающий интерес к той эпохе.

Игорь Шелковский назвал переиздание журнала, подготовленное в 2021 году Музеем AZ, третьим рождением «А–Я», а сейчас, благодаря выставке «Путь к авангарду» в Центре «Зотов» и этому каталогу, исследование данной темы переходит на качественно новый уровень, определяя место наших художников 1960–1980-х годов не только в отечественном искусстве, но и в масштабах мирового художественного процесса.

Наталия Опалева,
коллекционер и меценат,
основатель Музея AZ и ЦСИ AZ / ART

от составителей

Может ли история искусства быть переосмыслена или даже просто рассказана на основе исследования одного источника, к тому же периодического издания, в создании которого ведущая роль принадлежала художникам?

Журнал «А–Я» иногда называют «бумажным музеем». За восемь лет его существования, с 1979 по 1986 год, в восьми номерах, один из которых литературный, были опубликованы статьи, интервью, эссе, позволившие раскрыть секреты творчества многих художников второй половины XX века. Но заслуга «А–Я» не только в этом. С самого начала его создатели — московский редактор Александр Сидоров и парижский редактор Игорь Шелковский, художник, которому пришлось освоить профессии дизайнера, верстальщика и печатника и творчество которого ни разу не было освещено в «А–Я»,— обсуждая структуру издания, выдвинули идею о необходимости размещения на его страницах не только материалов о современном искусстве, но и текстов и произведений, составляющих «исторический раздел». Под историей, необходимой и важной, понималось прежде всего наследие русского авангарда. Журнал «А–Я» не был первопроходцем в этом смысле: открытие авангарда произошло раньше, художники и критики круга «А–Я» были знакомы с теоретическими работами и отдельными произведениями Казимира Малевича, Павла Филонова, Михаила Матюшина по самиздатовским или зарубежным публикациям, выставкам «иллюстраторов» книг в Музее В. В. Маяковского или домашним экспозициям частных коллекционеров. Однако в журнале «А–Я» печатались в основном ранее неизвестные тексты пионеров авангарда, а еще важнее был сам факт присутствия раздела «Наследие». В отличие от представителей, по определению Михаила Гробмана, «героического периода второго русского авангарда», начавших свой творческий путь в 1950–1960-х годах, основной круг «экспонентов» «А–Я» принадлежал к эпохе, в которой вере в переустройство мира силами искусства уже не было места.

Реакция художников на встречу с «Черным квадратом» Казимира Малевича и оригиналами произведений Владимира Татлина, Павла Филонова и Александра Родченко, произошедшую на выставке «Москва — Париж» в 1981 году, была совсем не однозначной. Их «путь к авангарду» напоминает сказку о джинне, пересидевшем в сосуде в ожидании свободы и решившем наказать того, кто вскроет печать. Однако, несмотря на стремление отмежеваться от роли последователей, наследников, продолжателей, заметное в текстах Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Олега Васильева, Ивана Чуйкова, Риммы и Валерия Герловиных и других, сам факт высказываний и их интенсивность свидетельствуют о важности диалога с предшественниками.

Выставка позволяет «А–Я» выйти из плоскости бумажного листа в реальное пространство, предоставляя возможность не только пройти сквозь номера журналов, увидеть подлинные произведения и архивные документы, представленные на его страницах, но и убедиться в активности этого диалога. Его следы заметны во многих характерных явлениях 1970–1980-х годов: в столкновении абстракции и фигуративности, в уроках конструктивизма, проявляющихся через структуру объемов и геометрию плоскостей, в динамичных пространственных построениях и органических формах, в возрождении и развитии перформативных практик, в интересе к слову, формирующему или замещающему изображение. Этим темам посвящено предлагаемое читателю издание, разделенное на семь «номеров», которое продолжает «разговоры на бумаге», инициированные на страницах журнала «А–Я».

Взгляд на искусство 1970–1980-х, которое сегодня уже стало историей, спустя полвека позволяет обнаружить в нем больше пересечений, чем отличий, с переворотом в системе искусств, совершенным в эпоху «великой утопии». Как признавались Римма и Валерий Герловины, рассуждая о «скептической точке зрения постмодернизма», с которой смотрели на авангард семидесятники, «по истечении времени явления снова переоцениваются: и мы все-таки предпочитаем Ренессанс маньеризму».

Виктор Мизиано

«а—я». журнал как призвание

В первом номере журнала «А–Я», увидевшем свет в 1979 году, на титульном листе был помещен набранный прописными буквами курсивом текст:

«Настоящий журнал ставит перед собой следующие задачи:

— знакомить русских художников, как живущих в России, так и находящихся в эмиграции, с творчеством друг друга;

— информировать читателя, главным образом западного, о творчестве этих художников;

— дать возможность людям, пишущим об искусстве, высказаться по поводу того или иного художника или события в искусстве.

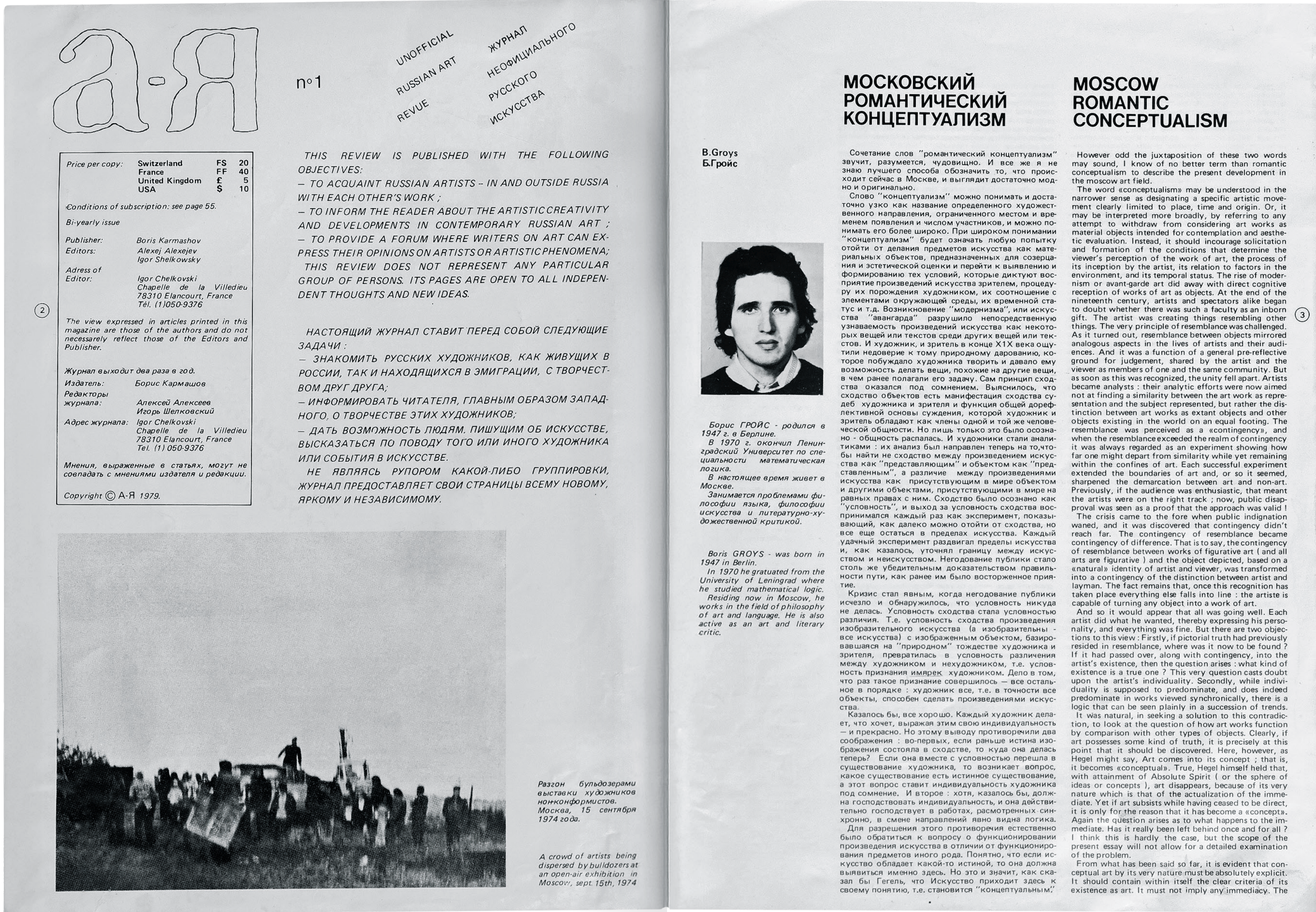
Не являясь рупором какой-либо группировки, журнал предоставляет свои страницы всему новому, яркому и независимому» ил. 1.

Историческая дистанция, отделяющая нас от 1979 года, размывает программный смысл этих тезисов, конкретное содержание каждой из использованных здесь формулировок.

Так, уже первое слово в этом коротком и емком тексте несет в себе совокупность крайне симптоматичных значений, которые, возможно, тогда далеко не все до конца осознавались его авторами. Этимологически понятие «знакомство» отсылает к сфере прямых межличностных контактов, к моменту их установления и дальнейшему развитию. Именно эта сфера — сфера живого общения, дружеских связей, преобладания устного слова над словом письменным — и дала жизнь журналу «А–Я». Воспоминания Игоря Шелковского[1], как и подготовленное им двухтомное издание переписки создателей журнала с близкими им художниками[2], ярко воссоздают это измерение жизни неофициального художественного сообщества поздней советской эпохи. Воссоздают регулярные, почти ритуализованные встречи в мастерских, длинные дискуссии об искусстве, просмотр произведений друг друга и их затяжное страстное обсуждение. Прямое общение оказывалось в этих условиях преимущественным источником информации и производства знания. При этом, лишенное иных форм социализации, вытесненное в измерение, определенное социологами как «отношения лицом к лицу»[3], сообщество это было рассеянным, претерпевавшим становление через последовательность личных, порой случайных, встреч[4] и скомпонованным из совокупности разных кругов, подчас не подозревающих о существовании друг друга ил. 2.

Сама идея создания журнала, собственно, и родилась в ходе личной встречи Шелковского с коллекционером Жаком Мелконяном. Причем — что тоже крайне симптоматично — встреча эта состоялась в Париже, то есть в период, когда Шелковский, как и многие другие деятели неофициального искусства, эмигрировал из СССР[5]. Тогда художественное сообщество, и без того социально рассеянное и сплоченное лишь зыбкой субстанцией личных контактов, оказалось расколотым многокилометровой дистанцией и политическими барьерами, железным занавесом. Поэтому устная коммуникация, оставаясь такой же прямой — от «лица к лицу», приняла для многих эпистолярный характер. Многостраничные два тома переписки вовлеченного в создание «А–Я» дружеского круга — тому монументальное свидетельство ил. 3.

Периодическое издание в этих условиях, как следует из первого тезиса редакционного манифеста, должно было уберечь эти хрупкие связи от распада и энтропии, противостоять дистанции и барьерам, умножить эту сеть личных контактов и воспроизводства встреч. Причем речь здесь — что также крайне симптоматично — шла не о критиках и историках искусства, не о публике, не об институциях и художественном рынке, а именно о знакомстве друг с другом художников, «как живущих в России, так и находящихся в эмиграции». И действительно, «А–Я» создавался как журнал о художниках и для художников, да и делали его по большому счету художники. Художником был Игорь Шелковский,



а-я

n°1

UNOFFICIAL RUSSIAN ART REVUE

ЖУРНАЛ НЕОФИЦИАЛЬНОГО РУССКОГО ИСКУССТВА

Price per copy:	Switzerland	FS	20
	France	FF	40
	United Kingdom	£	5
	USA	$	10

Conditions of subscription: see page 55.

Bi-yearly issue

Publisher: Boris Karmashov
Editors: Alexej Alexejev, Igor Shelkowsky
Adress of Editor: Igor Chelkovski, Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France, Tél. (1)050-9376

The view expressed in articles printed in this magazine are those of the authors and do not necessarely reflect those of the Editors and Publisher.

Журнал выходит два раза в год.
Издатель: Борис Кармашов
Редакторы журнала: Алексей Алексеев, Игорь Шелковский
Адрес журнала: Igor Chelkovski, Chapelle de la Villedieu, 78310 Elancourt, France, Tel. (1) 050-9376

Мнения, выраженные в статьях, могут не совпадать с мнениями издателя и редакции.

Copyright © А-Я 1979.

2

THIS REVIEW IS PUBLISHED WITH THE FOLLOWING OBJECTIVES:
– TO ACQUAINT RUSSIAN ARTISTS – IN AND OUTSIDE RUSSIA WITH EACH OTHER'S WORK ;
– TO INFORM THE READER ABOUT THE ARTISTIC CREATIVITY AND DEVELOPMENTS IN CONTEMPORARY RUSSIAN ART ;
– TO PROVIDE A FORUM WHERE WRITERS ON ART CAN EXPRESS THEIR OPINIONS ON ARTISTS OR ARTISTIC PHENOMENA;
THIS REVIEW DOES NOT REPRESENT ANY PARTICULAR GROUP OF PERSONS. ITS PAGES ARE OPEN TO ALL INDEPENDENT THOUGHTS AND NEW IDEAS.

НАСТОЯЩИЙ ЖУРНАЛ СТАВИТ ПЕРЕД СОБОЙ СЛЕДУЮЩИЕ ЗАДАЧИ :
– ЗНАКОМИТЬ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ, КАК ЖИВУЩИХ В РОССИИ, ТАК И НАХОДЯЩИХСЯ В ЭМИГРАЦИИ, С ТВОРЧЕСТВОМ ДРУГ ДРУГА;
– ИНФОРМИРОВАТЬ ЧИТАТЕЛЯ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ ЗАПАДНОГО, О ТВОРЧЕСТВЕ ЭТИХ ХУДОЖНИКОВ;
– ДАТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ЛЮДЯМ, ПИШУЩИМ ОБ ИСКУССТВЕ, ВЫСКАЗАТЬСЯ ПО ПОВОДУ ТОГО ИЛИ ИНОГО ХУДОЖНИКА ИЛИ СОБЫТИЯ В ИСКУССТВЕ.
НЕ ЯВЛЯЯСЬ РУПОРОМ КАКОЙ-ЛИБО ГРУППИРОВКИ, ЖУРНАЛ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ СВОИ СТРАНИЦЫ ВСЕМУ НОВОМУ, ЯРКОМУ И НЕЗАВИСИМОМУ.

Разгон бульдозерами выставки художников нонконформистов. Москва, 15 сентября 1974 года.

A crowd of artists being dispersed by bulldozers at an open-air exhibition in Moscow, sept. 15th, 1974

МОСКОВСКИЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

MOSCOW ROMANTIC CONCEPTUALISM

B.Groys
Б.Гройс



Борис ГРОЙС - родился в 1947 г. в Берлине.
В 1970 г. окончил Ленинградский Университет по специальности математическая логика.
В настоящее время живет в Москве.
Занимается проблемами философии языка, философии искусства и литературно-художественной критикой.

Boris GROYS - was born in 1947 in Berlin.
In 1970 he gratuated from the University of Leningrad where he studied mathematical logic.
Residing now in Moscow, he works in the field of philosophy of art and language. He is also active as an art and literary critic.

Сочетание слов "романтический концептуализм" звучит, разумеется, чудовищно. И все же я не знаю лучшего способа обозначить то, что происходит сейчас в Москве, и выглядит достаточно модно и оригинально.

Слово "концептуализм" можно понимать и достаточно узко как название определенного художественного направления, ограниченного местом и временем появления и числом участников, и можно понимать его более широко. При широком понимании "концептуализм" будет означать любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус и т.д. Возникновение "модернизма", или искусства "авангарда" разрушило непосредственную узнаваемость произведений искусства как некоторых вещей или текстов среди других вещей или текстов. И художник, и зритель в конце X1X века ощутили недоверие к тому природному дарованию, которое побуждало художника творить и давало ему возможность делать вещи, похожие на другие вещи, в чем ранее полагали его задачу. Сам принцип сходства оказался под сомнением. Выяснилось, что сходство объектов есть манифестация сходства судеб художника и зрителя и функция общей дорефлективной основы суждения, которой художник и зритель обладают как члены одной и той же человеческой общности. Но лишь только это было осознано - общность распалась. И художники стали аналитиками : их анализ был направлен теперь на то,чтобы найти не сходство между произведением искусства как "представляющим" и объектом как "представленным", а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом и другими объектами, присутствующими в мире на равных правах с ним. Сходство было осознано как "условность", и выход за условность сходства воспринимался каждый раз как эксперимент, показывающий, как далеко можно отойти от сходства, но все еще остаться в пределах искусства. Каждый удачный эксперимент раздвигал пределы искусства и, как казалось, уточнял границу между искусством и неискусством. Негодование публики стало столь же убедительным доказательством правильности пути, как ранее им было восторженное принятие.

Кризис стал явным, когда негодование публики исчезло и обнаружилось, что условность никуда не делась. Условность сходства стала условностью различия. Т.е. условность сходства произведения изобразительного искусства (а изобразительны - все искусства) с изображенным объектом, базировавшаяся на "природном" тождестве художника и зрителя, превратилась в условность различения между художником и нехудожником, т.е. условность признания имярек художником. Дело в том, что раз такое признание совершилось — все остальное в порядке : художник все, т.е. в точности все объекты, способен сделать произведениями искусства.

Казалось бы, все хорошо. Каждый художник делает, что хочет, выражая этим свою индивидуальность — и прекрасно. Но этому выводу противоречили два соображения : во-первых, если раньше истина изображения состояла в сходстве, то куда она делась теперь? Если она вместе с условностью перешла в существование художника, то возникает вопрос, какое существование есть истинное существование, а этот вопрос ставит индивидуальность художника под сомнение. И второе : хотя, казалось бы, должна господствовать индивидуальность, и она действительно господствует в работах, расмотренных синхронно, в смене направлений явно видна логика.

Для разрешения этого противоречия естественно было обратиться к вопросу о функционировании произведения искусства в отличии от функционирования предметов иного рода. Понятно, что если искусство обладает какой-то истиной, то она должна выявиться именно здесь. Но это и значит, как сказал бы Гегель, что Искусство приходит здесь к своему понятию, т.е. становится "концептуальным".

However odd the juxtaposition of these two words may sound, I know of no better term than romantic conceptualism to describe the present development in the moscow art field.

The word «conceptualism» may be understood in the narrower sense as designating a specific artistic movement clearly limited to place, time and origin. Or, it may be interpreted more broadly, by referring to any attempt to withdraw from considering art works as material objects intended for contemplation and aesthetic evaluation. Instead, it should incourage solicitation and formation of the conditions that determine the viewer's perception of the work of art, the process of its inception by the artist, its relation to factors in the environment, and its temporal status. The rise of modernism or avant-garde art did away with direct cognitive reception of works of art as objects. At the end of the nineteenth century, artists and spectators alike began to doubt whether there was such a faculty as an inborn gift. The artist was creating things resembling other things. The very principle of resemblance was challenged. As it turned out, resemblance between objects mirrored analogous aspects in the lives of artists and their audiences. And it was a function of a general pre-reflective ground for judgement, shared by the artist and the viewer as members of one and the same community. But as soon as this was recognized, the unity fell apart. Artists became analysts : their analytic efforts were now aimed not at finding a similarity between the art work as representation and the subject represented, but rather the distinction between art works as extant objects and other objects existing in the world on an equal footing. The resemblance was perceived as a «contingency», and when the resemblance exceeded the realm of contingency it was always regarded as an experiment showing how far one might depart from similarity while yet remaining within the confines of art. Each successful experiment extended the boundaries of art and, or so it seemed, sharpened the demarcation between art and non-art. Previously, if the audience was enthusiastic, that meant the artists were on the right track ; now, public disapproval was seen as a proof that the approach was valid !

The crisis came to the fore when public indignation waned, and it was discovered that contingency didn't reach far. The contingency of resemblance became contingency of difference. That is to say, the contingency of resemblance between works of figurative art (and all arts are figurative) and the object depicted, based on a «natural» identity of artist and viewer, was transformed into a contingency of the distinction between artist and layman. The fact remains that, once this recognition has taken place everything else falls into line : the artiste is capable of turning any object into a work of art.

And so it would appear that all was going well. Each artist did what he wanted, thereby expressing his personality, and everything was fine. But there are two objections to this view : Firstly, if pictorial truth had previously resided in resemblance, where was it now to be found ? If it had passed over, along with contingency, into the artist's existence, then the question arises : what kind of existence is a true one ? This very question casts doubt upon the artist's individuality. Secondly, while individuality is supposed to predominate, and does indeed predominate in works viewed synchronically, there is a logic that can be seen plainly in a succession of trends.

It was natural, in seeking a solution to this contradiction, to look at the question of how art works function by comparison with other types of objects. Clearly, if art possesses some kind of truth, it is precisely at this point that it should be discovered. Here, however, as Hegel might say, Art comes into its concept ; that is, it becomes «conceptual». True, Hegel himself held that, with attainment of Absolute Spirit (or the sphere of ideas or concepts), art disappears, because of its very nature which is that of the actualization of the immediate. Yet if art subsists while having ceased to be direct, it is only for the reason that it has become a «concept». Again the question arises as to what happens to the immediate. Has it really been left behind once and for all ? I think this is hardly the case, but the scope of the present essay will not allow for a detailed examination of the problem.

From what has been said so far, it is evident that conceptual art by its very nature must be absolutely explicit. It should contain within itself the clear criteria of its existence as art. It must not imply any immediacy. The

3

1
журнал «а—я». 1979. № 1. с. 2—3
титульный лист с текстом миссии журнала, фотографиями «бульдозерной выставки» и началом статьи бориса гройса «московский романтический концептуализм»
бумага, типографская печать
29,5 × 21 (разворот 29,5 × 42)
архив георгия костаки
музей az, москва

[1] См., к примеру, сайт «Устная история». URL: https://oralhistory.ru/projects/Shelkovsky (дата обращения: 25.07.2025).

[2] Переписка художников с журналом «А–Я»: в 2 т. / ред. И. С. Шелковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1: 1976–1981. Т. 2: 1982–2001.

[3] *Гофман Э.* Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу. М.: Смысл, 2009.

[4] Знаменательны здесь обстоятельства знакомства Игоря Шелковского с Фёдором Семёновым-Амурским, художником, который в дальнейшем оказал на него огромное влияние. Встреча эта была совершенно случайной и состоялась в залах Пушкинского музея перед полотном Матисса «Цветы в голубой вазе». См.: https://oralhistory.ru/talks/orh-1541/text?hl=d3a5113#wEfcAi.

[5] Об обстоятельствах создания «А–Я» и роли в нем Жака Мелконяна см., в частности: *Шелковский И. С.* После драки // Шелковский И.С. Воспитание чувств. М.: Грин Принт, 2018. С. 80–89; *Его же*. Журнал на подоконнике // Там же. С. 90–98; см. также: https://oralhistory.ru/talks/orh-1571/text?hl=a337f42#gnhf2E.

2
игорь макаревич
римма и валерий герловины,
илья кабаков, игорь макаревич
и елена елагина в мастерской кабакова
1979
фотобумага, черно–белая фотопечать
фонд игоря макаревича
архив музея современного искусства
«гараж», москва
ae–i.2019.c–f7003

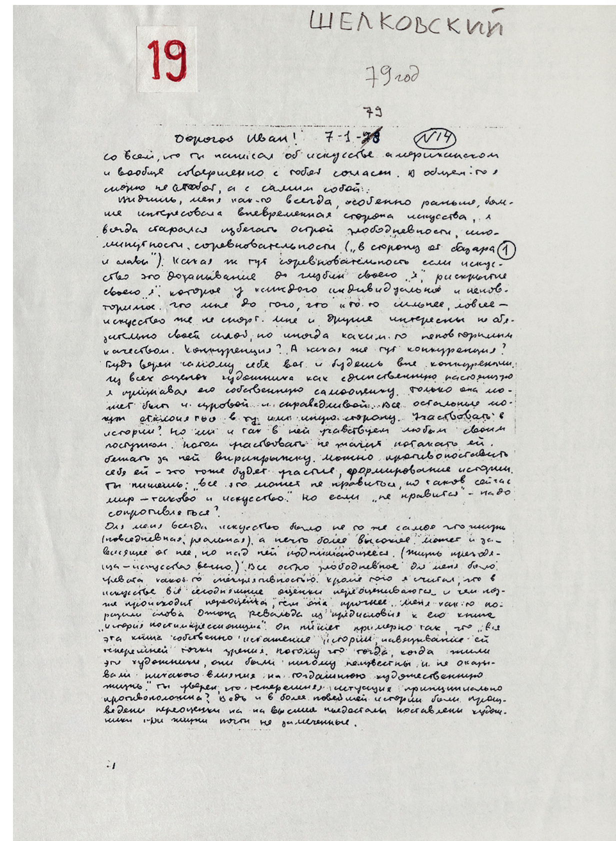




3
неизвестный фотограф
игорь шелковский, иван чуйков,
александр юликов, валерий герловин,
сергей шаблавин, римма герловина
в мастерской леонида сокова
(большой сухаревский пер., 7). 1976
фотобумага, черно–белая фотопечать
архив игоря шелковского, москва

его редактор и основатель[6], художники представляли его в разных странах[7], художники — Александр Косолапов, Римма и Валерий Герловины, Илья Кабаков, Михаил Рогинский, Иван Чуйков и другие — активно писали для него как о своем творчестве, так и о коллегах по цеху ил. 4.

Симптоматично, однако, и то, что востребованным подобное издание оказалось именно в 1970-е и что именно тогда художественная среда нашла в себе волю и ресурс этот проект осуществить. Объяснить



ШЕЛКОВСКИЙ

19

79 год

79

Дорогой Иван! 7-1-79 №14

4
письмо игоря шелковского
ивану чуйкову. 7 января 1979
бумага, черные чернила
29,7 × 21
архив журнала «а–я».
переписка игоря шелковского
архив музея современного искусства
«гараж», москва
aya–1979–d22453

[6] Роль редактора-составителя «А–Я» художник Игорь Шелковский разделял с Александром (Аликом) Сидоровым, который, не будучи практикующим художником и активистом неофициального художественного сообщества, помогал, в частности, художникам в фотодокументации их произведений. См.: Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 1.

[7] Представителем и активным участником жизни журнала в Нью-Йорке был художник Александр Косолапов, в Риме — Михаил Кулаков, в Израиле — Михаил Гробман.

это можно, в частности, тем, что к этому моменту, пройдя через два послесталинских десятилетия, она сумела сформироваться и осознать себя как сообщество, накопить исторический опыт, внутреннюю поколенческую диалектику и, наконец, пережить количественную экспансию, выйдя за рамки узкого сплоченного кружка. Именно поэтому «знакомить живущих в России художников», не говоря о тех, кто к тому моменту уже находился в эмиграции, было осознано как задача ил. 5.



5
георгий кизевальтер
борис орлов в своей мастерской
(ул. рогова, 13). 1982
фотобумага, черно–белая фотопечать
фонд георгия кизевальтера
архив музея современного искусства
«гараж», москва
gk_f385

Впрочем, факт появления в западном мире представительной диаспоры неофициальных советских художников также сыграл в создании «А–Я» существенную роль. Искусство, имевшее статус неофициального, по определению было выведено в СССР из публичного пространства и, следовательно, из сферы легального обсуждения и осмысления. Поэтому перспектива социального и культурного признания для них открывалась исключительно в западном мире. При этом дошедшая до интернациональной сцены информация о советском художественном

подполье[8], встреченная по большей части с доброжелательным любопытством, как и появление там сети коллекций неофициального искусства и даже публичных собраний, создала ему пусть и крайне ограниченный, но реальный символический капитал. Интеграция в мировую художественную систему стала для этих художников задачей, возможной тактически и приоритетной стратегически. Отсюда закономерно можно сделать вывод, что, как следует из редакционного манифеста, второй задачей этого издания было «информировать читателя, главным образом западного», о творчестве неофициальных советских художников.

Своя симптоматика есть и в упомянутом создателями журнала слове «информировать», как и в находящихся с ним в семантической связи понятиях коммуникации, публики и публичности, критики и пр. Ведь «А–Я» стал возможен не только в силу того, что тому способствовали некие новые внешние социальные обстоятельства,— его появление есть также и результат произошедшего в 1970-е существенного сдвига в определявшем неофициальную художественную среду умонастроении. Если в 1950–1960-е в ней господствовала «мифология отверженности», то есть она была склонна романтизировать отшельничество, принимать изоляцию как истинный удел художника[9], то в новом десятилетии неофициальное искусство стало искать выход в публичное пространство[10]. Возникший в конце десятилетия, «А–Я» фактически завершил собой целую серию получивших широкий резонанс инициатив неофициальных художников, имевших своей целью выйти из изоляции в социальный контекст, к публике.

Это в первую очередь легендарная «Бульдозерная выставка», когда 15 сентября 1974 года на тогдашней окраине Москвы, в Беляеве, неофициальные художники развернули показ своих произведений на открытом воздухе. Эта акция программно заявила о воле художников выйти из замкнутых интерьеров мастерских в открытое публичное поле; за ней последовала серия разрешенных экспозиций на различных выставочных площадках, завершившаяся в 1976 году появлением первой легализованной институции для репрезентации неофициальных художников — выставочного зала в Москве при Московском комитете художников-графиков ил. 6–22. Свою причастность к этой динамике и этим устремлениям «А–Я» продемонстрировал программно, поместив фотографию «Бульдозерной выставки» на титульный лист первого номера под активно здесь цитируемым редакционным манифестом.

Однако не менее, а в чем-то и более важной в данном контексте была не столько установка художников на социальный активизм и его практические успехи, сколько интериоризация социального поворота художественным сознанием. Крайне симптоматично с этой точки зрения, что первый номер «А–Я» открывался статьей Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм»[11] — текстом, значимость которого для художественного

валентин серов (с. 8–13)
художники и зрители на экспозиции в мастерской леонида сокова (большой сухаревский пер., 7) в рамках «весенних квартирных выставок». май 1976
фотопленка, черно-белый негатив
архив валентина серова, москва



6
александр юликов и игорь шелковский



7
игорь шелковский



8
иван чуйков



9
иван чуйков, александр юликов и сергей шаблавин

8 Так, в 1977 году, то есть за два года до появления первого номера «А–Я», состоялась внеочередная Венецианская биеннале, посвященная так называемому диссидентскому искусству, на которой было широко освещено неофициальное искусство СССР. Представлены были и работы Игоря Шелковского, а сам он, побывав на выставке, живо комментировал ее своим московским корреспондентам.

9 Об этом см. в: *Бобринская Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Бреус, 2013. Т. 1. С. 18–83.

10 Об этом см.: Там же. Т. 2. С. 174–217.

11 *Гройс Б. Е.* Московский романтический концептуализм // А–Я. 1979. № 1. С. 3–11.



10
александр юликов,
леонид соков и иван чуйков



13
работы риммы
и валерия герловиных



14
римма герловина,
игорь шелковский
и сергей шаблавин



11
зрители у работ леонида сокова



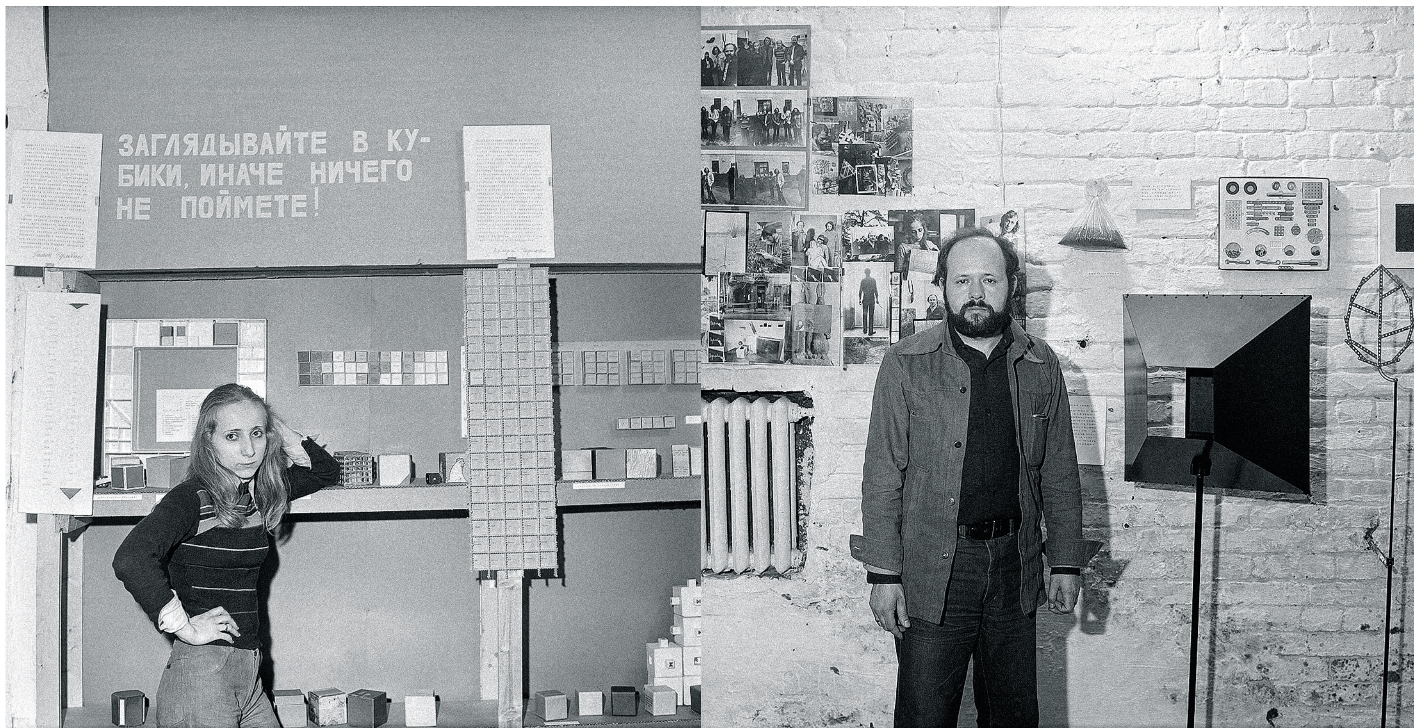
15
иван чуйков,
игорь шелковский
и валерий герловин
с работой леонида сокова

12
александр юликов,
сергей шаблавин,
иван чуйков,
игорь шелковский
и валерий герловин
у работы леонида сокова

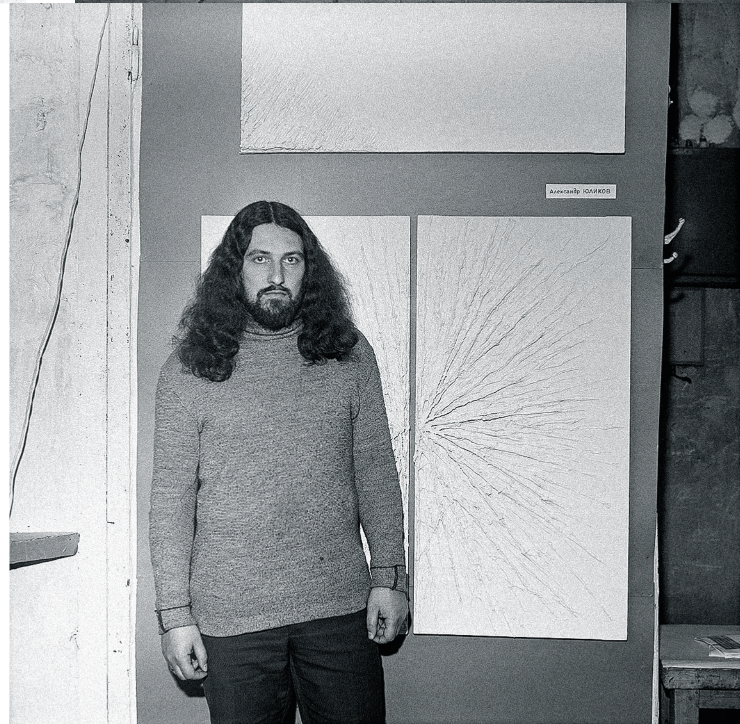




16
зрители у работ
риммы герловиной







17—21
римма герловина, валерий герловин, сергей шаблавин, леонид соков, александр юликов со своими работами



22
леонид соков, иван бруни, иван чуйков, александр юликов и игорь шелковский у мастерской леонида сокова

процесса тех лет трудно переоценить и заголовок которого до сих пор остается мемом. И действительно, тенденция, которая привнесла тогда в искусство радикальное обновление, получила определение концептуализма, понятого, впрочем, достаточно широко. Предметом же интереса для большинства концептуальных художников стал художественный язык как таковой. При этом что отличало московских концептуалистов от зачинателей этой тенденции, американских и британских художников, так это (пользуясь термином Тартуской семиотической школы) прагматический уровень языка. Их по большей части интересовал не язык сам по себе, не его внутренняя структура, а его бытование в живой социальной практике. Если предшествующее поколение неофициального искусства посвящало себя метафизике вечных вопросов, то теперь искусство стало восприниматься как часть общественной среды, а творчество — как часть социокультурных процессов. Отсюда — сферой интересов художников оказывается социальное проектирование, искусство реализует себя в производстве форм жизни.

Так, с 1976 года круг художников «Коллективных действий» начинает собирать документацию проводимых ими акций, устраивать их обсуждение, которое принимало затем текстовую форму и архивировалось, а впоследствии, как известно, было издано увесистым томом «Поездок за город»[12]. В те же годы возникает идея Московского архива нового искусства (МАНИ), которая, реализовавшись несколько позднее, предполагала, что художники архивируют, собирают, систематизируют материал своего творчества[13] ил. 23. Эти и другие подобные проекты институциональной самоорганизации, уже предвещая тенденции 1990-х годов, понимались художниками как часть их творческой практики, однако в то же время имели в своей основе и реальный практический смысл. При всем существенном различии, «А–Я», исходно задуманный не как художественный проект, а как профессиональное издание, но созданный де-факто художниками, был несомненным порождением восторжествовавшего в этот период в художническом сообществе социального поворота. Да и создателями журнала «А–Я», его авторами и героями значительной части публиковавшихся на его страницах материалов, собственно, и были художники этого концептуального круга.

Проекцией художественного мышления 1970-х была и редакционная политика «А–Я». Базовым свойством концептуалистской поэтики является ее рефлексивность, ее склонность к дистанцированному аналитическому взгляду, который апологеты концептуализма описывали через понятия «незалипания» или «мерцания»[14]. Рефлексивная позиция предполагает рассмотрение явлений, подвергая снятию субъективное к ним отношение, локализуя их в системе связей присущего им контекста и в то же время локализуя свое собственное восприятие в контексте, из которого ведется наблюдение. Подобная процедура узнаёт себя в методологии социолога или культурного антрополога, что художниками концептуальной ориентации во многом осознавалось, когда они метафорически определяли себя «Ливингстонами в Африке»[15].

В художественной практике тех лет материал советской официальной культуры перестал быть предметом брезгливого отторжения









23
папки московского архива нового искусства (мани). 1980–1982
картон, бумага, машинопись
коллекция елены куприной-ляхович, москва

и превратился в предмет изучения и артистической манипуляции. Борис Орлов в своей работе уподоблял советскую образность идолам архаической культуры, Александр Косолапов, как и другие художники так называемого соц-арта, микшировал ее с иконами западной массовой продукции, а Дмитрий Пригов в своих стихограммах манипулировал советскими словесными и стилистическими клише. В работе «А–Я» это нашло свое отражение не только в том, что эти и другие

[12] *Монастырский А. В.* Поездки за город. М.: Ad Marginem, 1998.
[13] Сборники МАНИ (Московский архив нового искусства) / сост. А. В. Монастырский, Ю. А. Лейдерман. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011.
[14] Объяснение этих понятий см. в: Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. и авт. предисл. А. В. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.
[15] Там же. С. 57.

художники этого круга были близки редакции, писали в журнал и представляли свою работу на его страницах. Важно также и то, что произведенная художниками аналитическая и артистическая нормализация советской культуры была воспроизведена и в целом ряде публикаций — от артистически-ернического текста «Роль военного ведомства в советском искусстве» художников Виталия Комара и Александра Меламида[16] до детализированной реконструкции феномена советской Академии художеств за подписью К. Кора в седьмом номере журнала[17].

MOSCOW ARTISTS ON MALEVICH
МОСКОВСКИЕ ХУДОЖНИКИ О МАЛЕВИЧЕ

The articles on Malevich by contemporary artists which appear in this issue of A–YA demonstrate that duality of feeling with which people of the present age view the "classical avant-garde" of the 20th century.

Malevich was, in his art, oriented towards the beautiful. He perceived the art of the past as an affirmation of a world composed of perfect, beautiful forms. These forms could appear to be reproductions of the world of Nature, that is, of forms created by God. However, the fact that technical progress was able to destroy these forms meant, in Malevich's eyes, that they themselves were the product of man's perception and intellect. Malevich set himself the goal of creating a new world of beautiful and perfect forms as a blueprint for the entire world, a blueprint for the reconstruction of the whole of Nature, destroyed by the incursion of technology. Thus, Malevich's art finds its place wholly within the framework of ideas of European classicism, with the imposition of a world of perfect, beautiful forms upon chaos as its object. This is to be done through pure contemplation. The white background of Malevich's works symbolizes this idea of a new beginning without conditions.

At the present time the avant-garde, as the word is usually understood, has lost its attraction. Everywhere the word is of "post-modernism" or of the "trans-avant-garde". The beautiful forms created by the avant-garde seem insipid and boring. They arouse an ironic reaction in the viewer by virtue of their claim to "ultimate perfection", which contemporary artists are inclined to regard as unattainable. At the same time their alienation and "beautifulness" robs them of expressiveness: since people are deprived of a vital or emotional link with them they cannot "express themselves" through them. In general, we are confronted by a typical romantic reaction to classicism. In Europe and America this has led to a wholesale return to the picture, to pictorial qualities, to the triumph of neo-expressionism, which transforms the picture into a field of expressive play with forms that are familiar to the viewer. The artist's subjectivity smashes and destroy any form — the beautiful suffers a debacle.

The work of Kabakov, Bulatov and Vassiliev is characteristically post-modernist. It, too, is motivated by a return to the picture and to pictorial qualities, by ironic play with images that are familiar to the viewer and by mobilization of the associations aroused by these images. These artists reject the role of "telephone from the beyond", as Nietzsche called those amateurs of communicating the ultimate truth in art. Their subjective qualities disclose themselves through the ironic overcoming of any form.

A direct analogy can be seen here with the overcoming of classicism by Western and Russian artists in the 19th century. While the French Impressionists were dissolving classical composition into the subjectivity of the momentary impression, the Russian Wanderers left it unchanged, but interpreted it afresh. While the battle against beautiful form was and continues to be fought in the West, this form is simply used and reinterpreted in Russia, more or less unconsciously by the Wanderers, with a greater measure of awareness and irony by contemporary Russian painters.

This difference probably has a psychological basis. Like Western man in general, the Western artist is to a great extent conscious of his own inner life as a picture — as a world of images asking to be let out (Jung's teaching concerning archetypes is very characteristic in this sense). The Russian artist, however, took the very concept of the picture (and of the ikon, whatever may be said) from outside. For him the picture is significant first and foremost as an ideological sign, a means, imported from abroad, of organizing reality. It follows from this that the correlation of reality (stripped of form, in essence, and conceptual only) and the picture becomes the main subject for him. The new order proclaimed by Malevich achieved a partial triumph in Russia, just as, between the 17th and 19th centuries, the European order established by Peter triumphed. Destruction of this form leaves emptiness in its wake. The individual cannot oppose his personal world of images to this order. In Russia such an attempt usually degenerates into a fiction, a slavophile masquerade or some other type of stylization. The ideologically trained view of the Russian artist or viewer (and this is even more true of his Soviet counterpart) sees a definite ideological choice, a definite social claim behind any spontaneity or expressiveness. Thus, protest against the dominant pictorial-ideological order that is based on trust in the artist's subconscious, in the real life of his imagination and in his directness and vitality, a protest that can be seen now in the West, is scarcely possible in Russia. However, interpretation of this order, bringing to light its new function in the context of Russian reality and thereby the subjective qualities of the artist as well, has proved thoroughly feasible. In this sense the distance which Kabakov, Bulatov and Vassiliev have put between themselves and the classical avant-garde in their essays, as in their works, places them, in essence, side by side with those Western artists of the 1980s who are striving under the banner of post-modernism to "stop progress", as Malevich himself once advised Kharms.

Boris GROYS
Translated by K. G. Hammond

Напечатанные в этом номере журнала статьи современных русских художников о Малевиче демонстрируют то двойственное чувство, с которым люди нашего времени взирают на так называемый "Классический авангард" начала века.

Малевич был в своем творчестве ориентирован на прекрасное. Искусство прошлого он воспринимал как утверждение мира, составленного из совершенных прекрасных форм. Эти формы могли показаться воспроизведением мира Природы, т. е. форм, сотворенных Богом. Но тот факт, что технический прогресс смог разрушить эти формы, означал в глазах Малевича, что они сами были порождены восприятием и интеллектом человека. Малевич поставил себе целью создать новый мир прекрасных и совершенных форм как проект для всего мира, для реконструкции всей Природы, разрушенной вторжением техники. Таким образом, искусство Малевича целиком лежит внутри проблематики европейского классицизма: навязать хаосу мир совершенных прекрасных форм. Навязать, однако, не в духе агрессии, свойственной, скажем, Родченко и другим продуктивистам той эпохи, а через чистое созерцание. Эта проблематика роднит Малевича со всем авангардом его времени, со всеобщим стремлением той эпохи найти вне традиционного искусства автономные формы прекрасного и опереться на них в деле построения нового прекрасного мира. Белый фон малевических работ символизирует эту идею беспредпосылочного нового начала.

В наше время авангард, понятый в этом смысле слова, утратил свою привлекательность. Повсюду приходится слышать речи о "постмодернизме", о "трансавангарде". Прекрасные формы, созданные авангардом, кажутся пресными и скучными. Они вызывают к себе ироническое отношение вследствие своей претензии на "последнее совершенство", которое современные художники склонны считать недостижимым. В то же время их отчужденность и "прекрасность" лишает их выразительности: люди не связаны с ними жизненно и эмоционально и поэтому не могут "выразить себя" через них. В общем, речь идет о типичной романтической реакции на классицизм. В Европе и в Америке она вызвала повальное возвращение к картине, к изобразительности, к торжеству неоэкспрессионизма, превращающего картину в поле выразительной игры знакомыми зрителю формами. Субъективность художника ломает и разрушает любую форму — прекрасное терпит крах.

Творчество Кабакова, Булатова и Васильева является характерно постмодернистским. Оно так же движется возвращением к картине, к изобразительности, иронической игрой известными зрителю образами и мобилизацией вызываемых этими образами ассоциаций. Эти художники отказываются быть "телефоном Потустороннего", как называл Ницше любителей сообщать в искусстве последнюю истину. Их субъективность обнаруживает себя через ироническое преодоление любой формы. Здесь можно видеть прямую аналогию с тем, как художники Запада и России преодолевали в XIX веке классицизм. В то время как французские импрессионисты растворили классическую композицию в субъективности моментального впечатления, русские передвижники оставили ее неизменной, но заново ее интерпретировали. Если на Западе шла и идет борьба против прекрасной формы, то в России эта форма просто используется и переинтерпретируется. Передвижниками — более или менее бессознательно, современными русскими художниками в большой мере сознательно и иронично.

Различие это, скорее всего, имеет психологическое основание. Западный художник, как и вообще западный человек, свою собственную внутреннюю жизнь во многом сознает как картину — как мир образов, просящихся наружу (очень характерно в этом смысле учение Юнга об архетипах). Русский же художник саму концепцию картины (да и иконы, что бы там ни говорили) взял извне. Для него картина имеет прежде всего значение идеологического знака, импортированного из-за границы способа организации действительности. Поэтому соотношение действительности (в сущности, лишенной формы, только мыслимой) и картины становится для него основной темой. Новый порядок, провозглашенный Малевичем, отчасти восторжествовал в России так же, как и в XVII-XIX веках восторжествовал ново-европейский порядок, установленный Петром. Разрушение этой формы оставляет за собой пустоту. Личность, отдельный человек не может противопоставить этому порядку свой личный мир образов. Такая попытка вырождается обычно в России в фикцию, в славянофильский маскарад, или в какую-либо иную стилизацию. За любой спонтанностью и выразительностью идеологически тренированный взгляд русского — а тем более советского — художника и зрителя видит определенный идеологический выбор, определенную социальную претензию. Так что протест против господствующего изобразительно-идеологического порядка, основывающийся на доверии к подсознанию художника, к действительной жизни его воображения, к его непосредственности и витальности, — протест, который можно видеть сейчас на Западе, — в России вряд ли возможен. Однако осмысление этого порядка, выявление его новой функции в контексте российской действительности, а через это и субъективности художника, оказываются вполне возможными. В этом смысле та дистанция, которую Кабаков, Булатов и Васильев заняли в своих статьях — как и в своем творчестве — по отношению к классическому авангарду, ставит их, в сущности, в один ряд с теми западными художниками 80-х годов, которые под флагом постмодернизма стремятся "остановить прогресс", как то в свое время сам Малевич советовал Хармсу.

Борис ГРОЙС

24
журнал «а–я». 1983. № 5. с. 25
статья «московские художники о малевиче», предисловие бориса гройса
бумага, типографская печать
29,5 × 21
архив георгия костаки
музей az, москва

При этом столь же рефлексивным был и взгляд авторов «А–Я» на антиномичную социалистическому реализму традицию исторического авангарда. В пятом номере редакция собрала высказывания о творчестве Казимира Малевича трех крупнейших русских художников тех лет: Ильи Кабакова, Эрика Булатова и Олега Васильева ил. 24. Суждения эти, как справедливо отметил Борис Гройс в своем вступлении к этим публикациям, «демонстрировали то двойственное чувство, с которым люди нашего времени взирают на так называемый "классический авангард" начала века»[18]. Именно в «А–Я», предвещая публикацию полного текста в издательстве «Ардис», были представлены идеи и методология выдающегося исследования Владимира Паперного «Культура Два», в котором контрапункт между авангардом и социалистическим реализмом описывался структурной моделью художественного развития, потенциально воспроизводящейся на разных этапах истории искусства[19]. Так культурное поколение 1970-х выходило не только в открытое социальное пространство, но и в открытое пространство истории, аналитически осваивало его, подвергало снятию эмоциональные реакции, выстраивало линии преемственности, видело себя частью сложного и противоречивого наследия. Так, скорее всего неосознанно,

[16] *Комар В. А., Меламид А. Д.* Роль военного ведомства в советском искусстве // А–Я. 1980. № 2. С. 50–53.
[17] *Кор К.* Академия художеств — юбилейные размышления // А–Я. 1986. № 7. С. 25, 52–58.
[18] *Гройс Б. Е.* Московские художники о Малевиче // А–Я. 1982. № 5. С. 25.
[19] *Паперный В. З.* Культура 2 // А–Я. 1982. № 4. С. 45–54.

редакция журнала откликалась на ключевую академическую дискуссию поздней советской культуры, открывшей для себя в размышлениях Владимира Библера[20] и Леонида Баткина[21] бахтинскую теорию «диалога культур». Говоря иначе, на страницах «А–Я» осуществлялась работа по «деканонизации и деиерархизации художественного поля. В этом смысле журнал "А–Я" может рассматриваться как издание, в котором впервые в российском контексте были артикулированы важнейшие параметры "постсовременности"»[22].

Подобное понимание любой идентичности как производной от внешней системы разнородных связей присутствовало и в редакционной политике «А–Я», как в формировании авторского состава, так и в темах и в представляемых на его страницах творческих личностях. Внимательно отслеживая наиболее значимые фигуры и подчас возвращаясь к ним неоднократно, удерживая некое ядро своих регулярных авторов, журнал тем не менее — что также декларировалось на титуле первого номера — «не являлся рупором какой-либо группировки» и стремился «дать возможность людям, пишущим об искусстве, высказаться по поводу того или иного художника или события в искусстве». А потому, наряду с Гройсом, Паперным и Игорем Голомштоком, он мог дать слово Андрею Синявскому[23], значительной фигуре русской культурной мысли той эпохи, но позиционно явно не вписывавшемуся в общий дискурс издания. Достаточно было появиться в Москве группе «Мухомор», запальчиво и дерзко критиковавшей ключевых для «А–Я» художников, как Римма и Владимир Герловины представили их читателям журнала монографическим текстом[24].

Адресатом же публикуемой журналом информации, как уже упоминалось, был «читатель, главным образом западный». Отсюда — адекватное понимание западного мира и его устройства становится для редакции задачей и тактической, и стратегической. Так, соредактор Шелковского Алик Сидоров писал ему: «Смысл журнала я вижу не в том, чтобы показать "изумленному" Западу и самим себе, что мы "не хуже других", а в том, чтобы... включиться в нормальную западную культурную... жизнь»[25] ил. 25. А потому оказавшиеся в разных частях западного мира художники и интеллектуалы делились между собой наблюдениями и выводами — как в переписке, что мы находим в материалах двухтомника Игоря Шелковского, так и на страницах журнала. При этом закономерно, что ценностная программа, с которой «А–Я» приступил к описанию русского искусства, воспроизводилась в создаваемой картине западного общества и его искусства. Присущее художникам «А–Я» понимание искусства как части социальной динамики, как активного участника общественной дискуссии получило на страницах журнала поддержку у культовой фигуры интернационального искусства тех лет — Йозефа Бойса[26]. Критические анализы Виктора Тупицына[27] и Игоря Голомштока[28] адекватно описывали ведущие поэтики интернационального искусства 1980-х: их открытость истории, готовность совмещать в себе разные традиции, их плюралистическое сосуществование вопреки их подчас полярным отличиям. Как в письме Ивану Чуйкову делился Игорь Шелковский,

25
письмо александра сидорова игорю шелковскому. 5 апреля 1979
бумага, черные чернила
29,7 × 21
архив журнала «а–я».
переписка игоря шелковского
архив музея современного искусства «гараж», москва
aya–1979–d22455

[20] См. его культовую книгу о теории культуры: *Библер В. С.* Мышление как творчество (введение в логику мысленного диалога). М.: Политиздат, 1975; см. также изданную сильно позднее: *Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс: Гнозис, 1991.
[21] См., к примеру: *Баткин Л. М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978.
[22] См. вдумчивый анализ материалов переписки круга «А–Я»: *Житенёв А. А.* Апология свободы в переписке художников с журналом «А–Я» // Артикульт. 2019. № 35 (3). С. 82–90.
[23] *Синявский А. Д.* Встреча в Неаполе. Художники на службе революции // А–Я. 1983. № 5. С. 53–54.
[24] *Герловина Р. А., Герловин В. М.* Мухоморы // А–Я. 1981. № 3. С. 10–13.
[25] Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 1. С. 310.
[26] *Бойс Й.* Искусство и политика // А–Я. 1980. № 2. С. 54–58.
[27] *Тупицын В.* Размышления у парадного подъезда // А–Я. 1984. № 6. С. 2–4.
[28] *Голомшток И. Н.* Завтра или позавчера? // А–Я. 1982. № 4. С. 3–4.

«наиболее существенно следующее: в Москве представления обо всем совр[еменном] искусстве как о пирамиде, имеющей вершину. И на этой вершине все представляют себе что-то новое, последнее (тоталитарное мышление)... Это... неверно абсолютно. Имеется много, целый ряд пирамид: каждая со своей вершиной, они сосуществуют и не образуют общей. На западе и в искусстве — демократия»[29]. Так мифологизированный образ «воображаемого Запада», бывший, как показал Алексей Юрчак[30], важной скрепой советского сознания и игравший исключительно важную роль в подпольной культуре, деконструировался, наполнялся реальным содержанием.

То, что стратегия журнала вырабатывалась через обмен мнениями тех, кого можно причислить к кругу «А–Я», есть еще одна крайне важная и определяющая черта этого издания. В ходе сформировавших концепцию журнала дискуссий победила точка зрения, видевшая его изданием «информативным». Имелось, в частности, в виду, что «А–Я» должен был иметь статус журнала профессионального, причем не только в его полиграфических параметрах (то есть изданного типографски, имеющего сеть распространения, двуязычного и т. п.), но и концептуально. Он был призван охватывать всю панораму современного художественного процесса, избегая



26
журналы «а–я». 1979–1986.
№ 1–7 и первый литературный номер
цифровая фотография. 2025
центр «зотов», москва

[29] Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 1. С. 116.

[30] *Юрчак А. В.* «Это было навсегда, пока не кончилось»: Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 311–403.

быть «направленческим» рупором[31]. И всё же делался журнал ситуативно сложившимся и достаточно замкнутым кругом единомышленников. Можно признать, что адепты этого круга придерживались во многом и на многое разных точек зрения, их практика развивалась в различных поэтиках, и этот круг не был стабильным — за годы существования журнала он переживал расколы, но и обретал новых сподвижников. И всё же этот журнал был призван к жизни не «сверху» — не в силу административного решения некоего ведомства или издательской корпорации, а «снизу» — это был бескорыстный проект некоего сообщества, которое создало это издание и через него создавало себя. Если попытаться дать подобному типу периодического издания определение, то можно сказать, что оно по своей социальной природе являлось журналом не институциональным, а коммунитарным.

Однако было бы неверным усмотреть в подобной природе «А–Я» нечто уязвимое, не вполне полноценное, то есть не в полной мере профессиональное. Уместным будет внести в понятие «профессионализм» некоторое различение, воспользовавшись теоретически сформулированным Максом Вебером разведением профессии и призвания[32]. В этой перспективе редактор институционального издания — редактор-профессионал — понимает свою профессиональную ответственность как рациональный долг (связанный с категорическим императивом Канта), а его успех на этом поприще контролируется и оценивается иерархически вышестоящими инстанциями. Мотивированный же призванием редактор связывает свою профессиональную ответственность с убеждением, его деятельность питается внутренней необходимостью, выходящей за пределы разума и основанной на опыте и чувстве. Редактор-профессионал следует в своей работе служебным правилам и моральным нормативам, а его антипод — редактор, призванный волей сообщества,— существует в сфере перманентного диалога, вести который следует не по моральным установлениям, а руководствуясь этикой, которая не имеет строгих правил, но создается в живом общении. Семь номеров «А–Я», как и сотни страниц переписки художников с журналом «А–Я»,— это пример не только интеллектуального осмысления искусства, но и коллективного этического творчества ил. 26.

[31] Переписка художников с журналом «А–Я». Т. 1. С. 113.

[32] *Вебер М.* Политика как призвание и профессия. М.: Рипол-классик, 2018. С. 5–37.

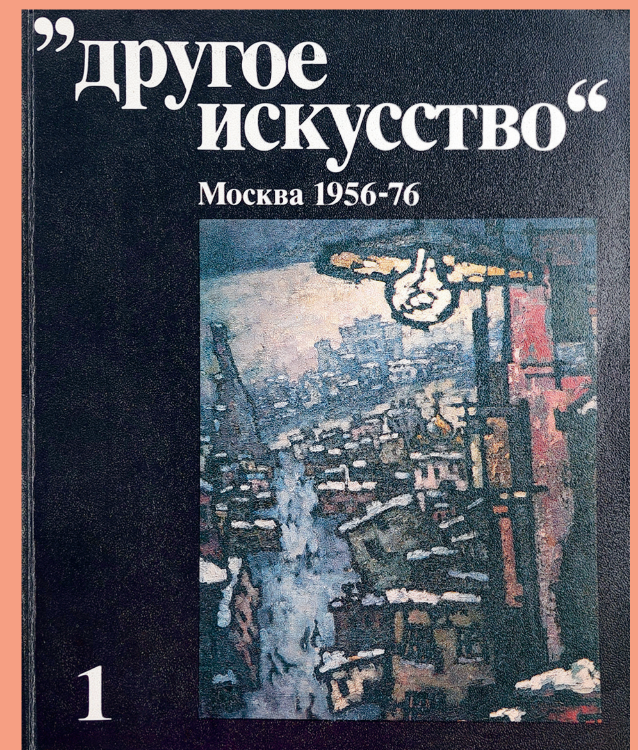
Джон Эллис Боулт

сумеречная зона

Для многих СССР был мрачной и всемогущей империей, закрытой для посторонних и подчиняющейся собственным правилам и ограничениям. Тем не менее там были оазисы света, озарявшие культурную и интеллектуальную жизнь, оживлявшие тоску марксистской идеологии и подвергавшие сомнению постулаты социалистического реализма. В числе таких отдушин можно назвать, к примеру, коллекционера Георгия Костаки: его обширная коллекция авангардного искусства и одновременно внимание к нонконформистам способствовали не только эстетическому наслаждению, но и формированию энциклопедического и педагогического репертуара. Где еще в Советской России того времени можно было так много узнать о Василии Кандинском, Казимире Малевиче, Любови Поповой, Александре Родченко, Владимире Татлине и Павле Филонове? Костаки владел, несомненно, самой богатой и репрезентативной коллекцией авангарда, но были и другие люди, может быть менее известные, квартиры которых становились площадками альтернативного образования: например, Леонид Талочкин с его скрупулезной фиксацией хронологии нонконформистской деятельности и собранием произведений искусства, фотографий и документов, которые сегодня являются исчерпывающим и уникальным источником информации об экспериментальной живописи и скульптуре 1960–1970-х годов[1] ил. 27.

Занимались этой тематикой и некоторые историки искусства, такие как Борис Бродский, Елена Мурина и Дмитрий Сарабьянов в Москве и Евгений Ковтун, Алла Повелихина и Алла и Юрий Русаковы в Ленинграде. Эти смелые люди, подвергавшиеся критике, если не преследованиям, рисковали своим профессиональным благополучием и душевным покоем, исследуя опасные территории, вновь открывая забытые имена и отделяя подлинные эстетические ценности русского искусства от насаждаемой доктрины социалистического реализма. Они не только распространяли сведения о не одобряемых сверху выставках (к примеру, «Роберт Фальк» в Союзе художников, Москва, 1966), но и продвигали книги и журналы если не подрывного характера, то часто подозрительно прогрессивные (с точки зрения политического истеблишмента), такие как чешский Výtvarné umĕni и польский Projekt, не говоря уже о монографиях из Будапешта, Дрездена и Праги, включая книги Яна Криза о Филонове (1966), Германа Каргинова о Родченко (1975) и Ларисы Жадовой о Малевиче (1979). Журнал «А–Я» был еще одним мощным камнем в бастионе сопротивления.

В самом деле, восемь выпусков «Журнала неофициального русского искусства “А–Я”», опубликованных в Париже в 1979–1986 годах, стали — по многим причинам — новым, мощным источником просвещения. Конечно, этот журнал появился, когда эра Брежнева клонилась к закату и когда политические, торговые и культурные связи с Западом усиливались, то есть в стратегически важный момент. Более того, «А–Я» был, по сути, аполитичным, неангажированным и не открыто антисоветским журналом, как отметили редакторы



27
каталог выставки «другое искусство. москва. 1956–76». том 1. составители леонид талочкин и ирина алпатова. москва, 1991
на обложке: оскар рабин. московский пейзаж. 1960. фрагмент
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

на обороте лицевой стороны первого номера издания: «Не являясь рупором какой-либо группировки, журнал предоставляет свои страницы всему новому, яркому и независимому»[2]. Это не означает, что Игорь Шелковский закрывал глаза на ограничения, налагаемые советской системой,— например, в интервью парижской газете «Русская мысль» он сказал, что исторически Советский Союз всегда «стремится контролировать, а затем уничтожать» нестандартное поведение[3].

[1] Особо следует упомянуть двухтомный хронологический обзор, составленный в основном Леонидом Талочкиным,— «Другое искусство, Москва, 1956–76» (М.: Интербук: Московская коллекция, 1991), совпавший по времени с выставкой под таким же названием в Государственной Третьяковской галерее (1990) и Государственном Русском музее (1991). См. также: *Светляков К. и др.* Леонид Талочкин. Я знал их всех. Коллекция. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2022; *Талочкин Л. П.* Завтра — см. вчера. Дневники / под ред. С. Обуховой. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024.

[2] [Слово редакции] // А–Я. 1979. № 1. С. 1.

[3] Интервью с Шелковским появилось в газете «Русская мысль» (Париж, 1980. 11 декабря. С. 12).

«А–Я» всегда сохранял свою независимую позицию, смело дистанцируясь от спонсоров[4], рекламодателей[5], идеологических или художественных пристрастий[6] и демонстрируя приятную терпимость и прозрачность, которых не всегда могли придерживаться многие западные художественные журналы с их оплачиваемой рекламой от частных галерей, аукционных домов и издательств. Стоит также особо отметить, что Шелковский никогда не использовал «А–Я» для продвижения самого себя или своего творчества: ему было важно представить широкое многообразие очень различных художников — от Эрика Булатова до Риммы и Валерия Герловиных, от Франциско Инфанте и Нонны Горюновой до Вадима Сидура, от Вагрича Бахчаняна до Леонида Сокова, независимо от того, где они жили. Оглядываясь назад, можно сказать, что выбор был одновременно актуальным и прогнозирующим, в том смысле, что многие имена остались на слуху и до сегодняшнего дня идентифицируются как герои нонконформистского движения, хотя некоторые участники, вроде Олега Соханевича и Анатолия Ура, похоже, отпали. Что касается критиков и комментаторов, то Шелковский следил, чтобы его журнал давал место для разных, часто конфликтующих, мировоззрений — от Бориса Гройса до Елены Муриной, от Игоря Голомштока до Виталия Пацюкова, от Владимира Паперного до Виктора Тупицына[7]; именно поэтому «А–Я» смог создать подлинно интернациональную команду представителей разных течений (Голомшток в Англии, Михаил Гробман в Израиле и Александр Косолапов в США) и включить современное русское искусство в более широкий эстетический контекст, где присутствовали, например, Йозеф Бойс (№ 2) или Джаспер Джонс (№ 1). Само название, обозначающее «от А до Я», а также то, что многие тексты публиковались одновременно на русском и английском, свидетельствовало о глобальном характере журнала, несмотря на его небольшой формат и в основном черно-белые иллюстрации. Кроме того, «А–Я» обращался назад, к первому авангарду, и публиковал тексты Малевича, Василия Чекрыгина, Филонова и Михаила Матюшина (в № 1 и 3, 2, 4 и 6, соответственно). Он даже поместил целую страницу реплик московских нонконформистов на искусство Малевича (№ 5) — небесспорное сопоставление, которое приняли не все упомянутые там современные художники, но которого продолжают придерживаться многие критики сегодня.

С самого начала целью Шелковского было наведение мостов между Востоком и Западом и знакомство друг с другом художников, скульпторов и дизайнеров — тем более что многие из них работали в Советской России всё еще в относительной изоляции. Как некогда подытожил Леонид Ламм, «мои современники (как и я сам) предпочитали


ЛЕВИАФАН

ГАЗЕТА N 2. АПРЕЛЬ 1979. РЕДАКТОР МИХ. ГРОБМАН. ADDRESS: 28 EPHRAIM STR - BAK'A JERUSALEM ISRAEL. TEL: 712493

ДНЕВНИКИ
МИХАИЛ ГРОБМАН

28
михаил гробман
газета «левиафан». иерусалим, апрель 1979. № 2
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

практически игнорировать политическую и экономическую ситуацию нашего общества, сохраняя наш художнический потенциал в иллюзиях и вере, что в башне из слоновой кости можно устраниться от социальных проблем и каскадов пропаганды»[8]. Шелковский также стремился к тому, чтобы журнал преследовал эстетические, а не идеологические цели, и хотя «А–Я» отводил немалое место пародии и сатире, он не выносил окончательного обвинительного приговора советской системе. В любом случае Шелковский разделял со всеми художниками, связанными с «А–Я», общую базовую предпосылку, что произведение искусства — это отбор и запечатление уникального момента творения. Этого постулата придерживался и Яков Виньковецкий: «На каждом шагу процесса художник выбирает, реализует лишь одну из (“возникших”, “созревших” к данному моменту) возможностей, не выбирая все остальные»[9]. Неизбежным образом каналы информации были ограничены, из-за давления советской цензуры важные материалы, такие как фотографии и личные заявления

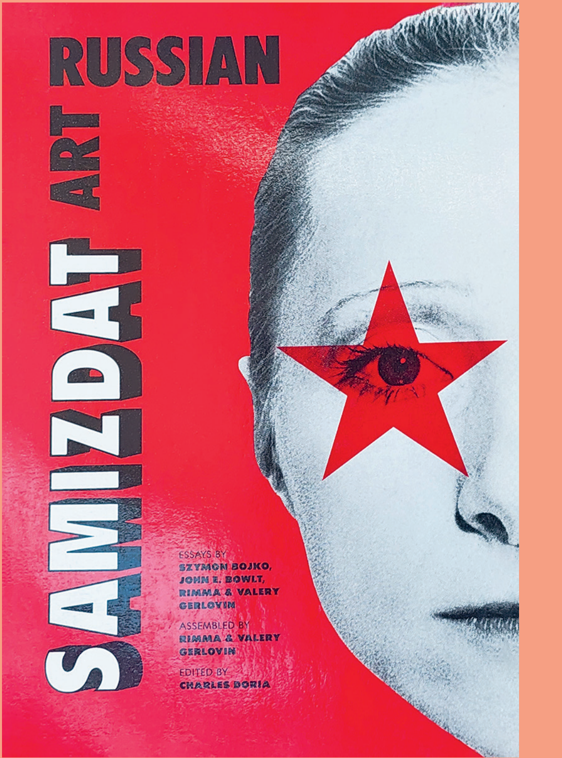


29
владимир котляров (толстый)
журнал «мулета». париж, 1984. № 1
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

о намерениях, были неполными, и многие художественные явления — например, в провинции — остались за кадром.

Несмотря на свои недостатки, «А–Я» создал обширную площадку для сопоставления идей, и, хотя параллельно уже были другие журналы и газеты, такие как «Левиафан» (Иерусалим, 1975) Гробмана ил. 28, затем «Мулета» (Париж, 1984–1993) То́лстого (Владимира Котлярова) ил. 29 или давно существовавшие эмигрантские периодические издания вроде газеты «Русская мысль» или ежемесячного «Нового журнала» в Нью-Йорке с частыми отсылками к андеграунду, ни один из них не был столь исключительно предан делу современного русского искусства. К тому же «А–Я» был скорее изобразительным, чем литературным источником: большую роль в нем играли многочисленные документальные и художественные фотографии, тогда как прогрессивные писатели (за исключением поэтов Константина Кузьминского и Дмитрия Пригова) не занимали первых мест.

А как воспринимала журнал публика? В качестве регулярного обзора альтернатив-



30
книга russian samizdat art. составители римма и валерий герловины. нью-йорк, 1986
на обложке: римма и валерий герловины. фотоколлаж с портретом риммы герловиной
архив игоря шелковского, москва

ного русского искусства «А–Я» был уникален, но он появился на гребне волны, так как в 1970-е годы и в СССР, и на Западе наблюдался всё возрастающий интерес к советскому андеграунду, который описывался разными терминами: «неофициальный», «диссидентский», «альтернативный» и «самиздатовский» ил. 30. Первая волна диссидентов после 1953 года, таких как Илья Глазунов и Эрнст Неизвестный, оскорбительная выходка Никиты Хрущёва на выставке современного искусства в Манеже в декабре 1962 года, незамедлительное осуждение советскими властями непокорного искусства и широкое освещение на Западе (в первую очередь знаменитой «Бульдозерной

[4] Издание первого номера журнала было профинансировано одним из инициаторов его создания, швейцарским коммерсантом и коллекционером Жаком Мелконяном, второй, третий и пятый номера — французской галеристкой Диной Верни. Остальные издания были выпущены на деньги от продажи работ художников — авторов журнала.— *Примеч. сост.*

[5] В планах редакции было давать рекламу в журнале в целях получения дополнительного финансирования, однако это не удалось осуществить.— *Примеч. сост.*

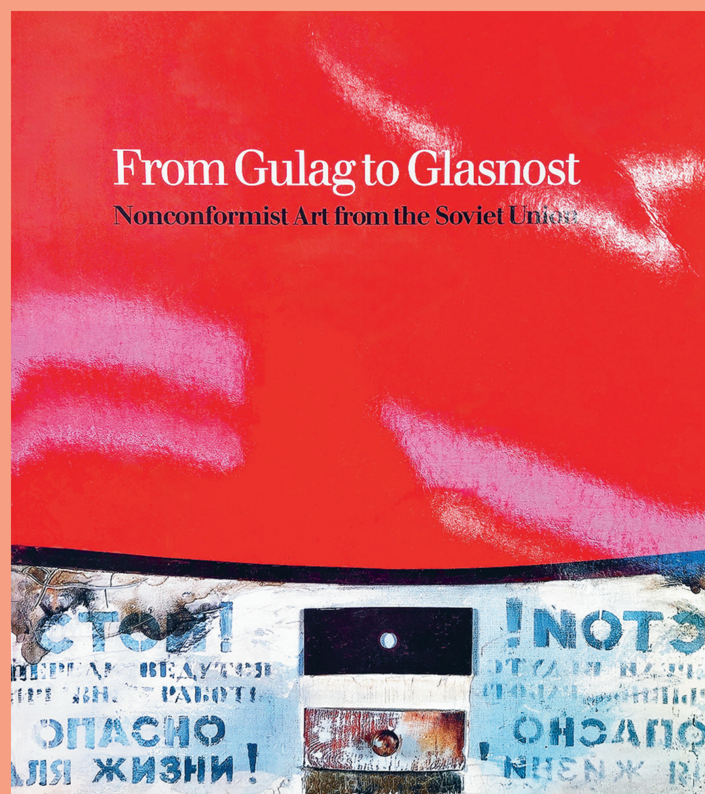
[6] Журнал нередко обвиняли в ангажированности кругу московских концептуалистов, но политика редакции действительно заключалась в широком освещении художественных проблем и различных авторов, что не удалось осуществить в полной мере, с одной стороны, из-за трудностей в получении материалов для публикации из СССР, с другой — из-за преждевременного закрытия издания.— *Примеч. сост.*

[7] Следует отметить, что авторы и статьи для публикации в журнале отбирались московским редактором Александром Сидоровым и парижским редактором Игорем Шелковским совместно.— *Примеч. сост.*

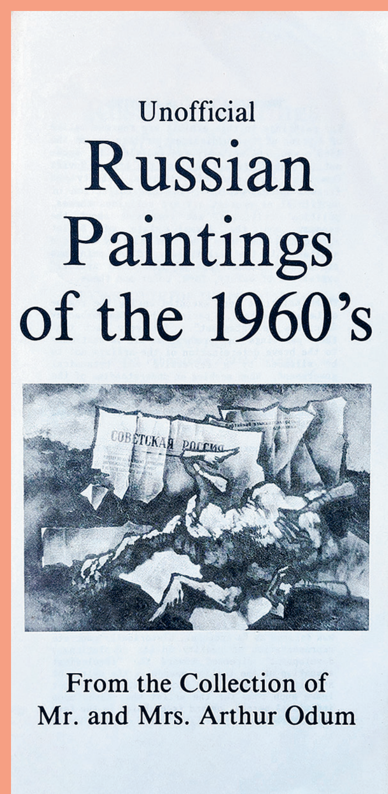
[8] *Ламм Л. И.* Вперед в прошлое, из сегодня. С. 5. Неопубликованный машинописный текст, написанный в апреле 2002 года. Частный архив.

[9] *Виньковецкий Я. А.* Восприятие. С. 3. Неопубликованный машинописный текст, написанный в июле 1983 года. Частный архив.

выставки» 1974 года[10]), эмиграция, по еврейской линии или иной, вылившаяся в исход Ламма, Михаила Шемякина, Виньковецкого и многих из их коллег, выдвижение новых частных коллекционеров нонконформистского искусства в России, Европе и Америке, таких как Мишель Брошетен, Костаки, Нэнси и Нортон Додж ил. 31, Александр Глезер, Татьяна Колодзей[11], Ирене и Петер Людвиг[12], Энн и Артур Одум[13] ил. 32, Людмила и Генри Шапиро[14] ил. 33, Нина и Эдмунд Стивенс, первые музейные и галерейные выставки (например, в галерее Дины Верни в Париже и в галерее Эрика Эсторика в Лондоне) и, конечно, фокусирование внимания на русских нонконформистах на Венецианской биеннале 1977 года (так называемой Биеннале инакомыслия) создали богатую культурную и публичную среду для утверждения и распространения «А–Я».



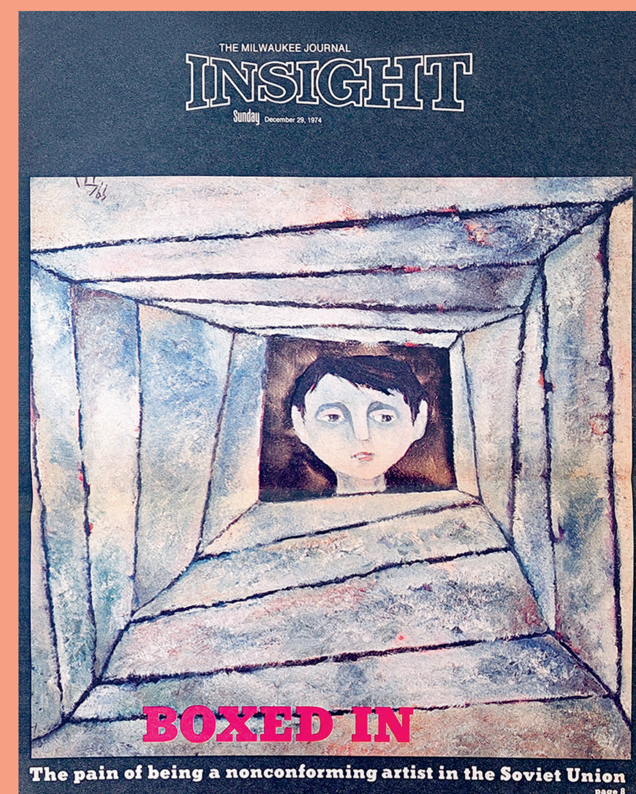
31
каталог выставки
from gulag to glasnost': non-conformist art from the soviet union
в художественном музее зиммерли.
нью-джерси, 1995
архив джона эллиса боулта,
лос-анджелес



32
каталог выставки
unofficial russian paintings of the 1960's from the collection of mr. and mrs. arthur odum в художественном институте пермского бассейна.
одесса (техас), 1990
на обложке: оскар рабин. цыпленок, завернутый в газету «советская россия». 1968
архив джона эллиса боулта,
лос-анджелес

[10] Важным комментарием этого события является книга: *Rabin O.* L'artiste et les bulldozers. Être peintre en URSS. Paris: Robert Laffont, 1981.
[11] См., например: *Hilton A.* Introduction // New Russian Art. Works on Paper from the Kolodzei Collection. Catalogue of Exhibition at the Georgetown University Art Gallery. Washington, DC, 1996.
[12] См.: *Weiss E. et al.* (Non)Conform. Russian and Soviet Art. The Ludwig Collection 1958–1995. Munich: Prestel, 1988.
[13] См., например: *Odum A.* Introduction // Unofficial Russian Paintings of the 1960s. Catalogue of Exhibition at the Art Institute of the Permian Basin. Odessa (Texas), 1990.
[14] См. статью: *Auer J.* Boxed In: The Pain of Being a Nonconforming Artist in the Soviet Union // The Milwaukee Journal Insight. 1974. December 29. P. 8–13. Статья содержит интервью с Генри Шапиро.

В этой связи особо стоит упомянуть деятельность украинского предпринимателя Эдуарда Нахамкина, который начиная с середины 1970-х годов регулярно организовывал диссидентские выставки в своих галереях Banach и Nakhamkin Fine Arts (обе в Нью-Йорке). И даже если рецензенты заявляли, что его художники «не обладают достаточным воображением»[15], галереи Нахамкина стали важной витриной для представления современного русского искусства на многочисленных выставках — в частности, «Транзит: русские художники между Востоком и Западом» в 1989 году ил. 34. Возможно, это было утопично, но Нахамкин даже попытался убедить советское министерство культуры создать совместное предприятие и дать ему эксклюзивные права вывозить и продавать произведения современного русского искусства[16]. Разумеется, в 1970-е и 1980-е годы были и другие миссионеры, не в последнюю очередь Глезер



33
журнал the milwaukee journal insight.
милуоки, 29 декабря 1974
в этом номере опубликована статья джеймса ауэра (james auer) boxed in: the pain of being a nonconforming artist in the soviet union и интервью с генри шапиро
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес



34
пригласительный билет на выставку transit: russian artists between the east and west в галерее nakhamkin fine arts в нью-йорке. 1989
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта,
лос-анджелес

с его обширной коллекцией работ Инфанте, Вячеслава Калинина, Евгения и Валентины Кропивницких, Лидии Мастерковой, Владимира Немухина, Дмитрия Плавинского, Оскара Рабина, Бориса Свешникова, Олега Целкова, Владимира Янкилевского, Анатолия Зверева и многих других, которую он размещал начиная с 1976 года в своем Музее современного русского искусства в изгнании в Монжероне под Парижем, а затем перевез в 2006 году в Джерси-Сити в Америке, создав на ее базе Музей современного искусства[17].

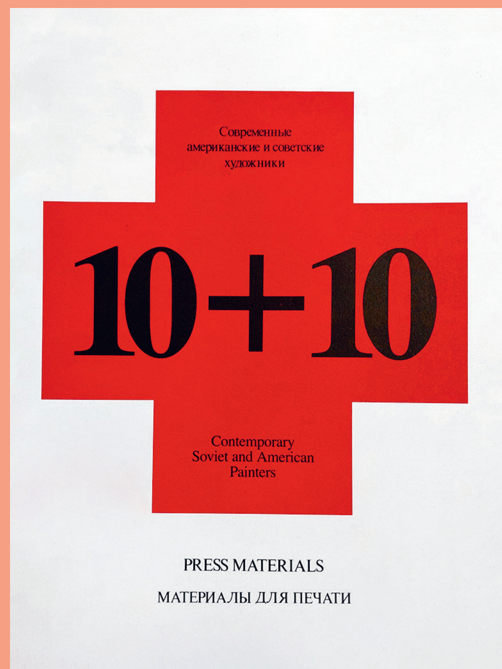
[15] *Genauer E.* Art and the Artist // New York Post. 1975. November 20. P. 12.
[16] См.: *McGill D.* In Search of Glasnost's Best New Artists // New York Times. 1988. May 19. P. 80, 85; *McGuigan C.* Art in from the Cold // Newsweek. 1988. May 23. P. 66–67.
[17] См.: *Глезер А.* Современное русское искусство = L'Art russe contemporain = Contemporary Russian Art. Paris; Moscow; New York: Third Wave, 1993.

Было бы утомительно перечислять все инициативы конца XX века, фокусировавшие внимание на «диссидентском» искусстве, но особого внимания заслуживает недолго просуществовавший Центр современного русского искусства в Нью-Йорке, равно как многочисленные выставки в музеях и галереях: в первую очередь «Советские художники-эмигранты» в 1976 году в галерее Rowe House в Джорджтауне (Вашингтон, округ Колумбия), несмотря на «недостаток гнева» в представленном искусстве, как отметил один из критиков[18]; «Нонконформисты» в Художественной галерее Университета Мэриленда (Колледж-Парк) в 1980 году; «По ту сторону зеркала: другое искусство России» в галерее Saulsbury в Темпле (Техас) в 1980 году ил. 35 и ряд выставок в галерее Рональда Фельдмана в Нью-Йорке и галерее International Images в Сеуикли (Пенсильвания). Позже, конечно, эта тема стала привлекать еще больше внимания



35
константин кузьминский
обложка каталога выставки beyond the looking glass: the other art of russia в галерее saulsbury. темпл (техас), 1980
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

в коммерческих и академических кругах, что проявилось в таких значимых событиях, как выставки «Я живу, я вижу» в Бернском художественном музее в 1988 году; «10 + 10», где были показаны работы десяти молодых советских и десяти американских художников, в Музее искусств Далласа в 1989 году ил. 36; «Работы советско-американских художников: Александр Косолапов, Сергей Бетехтин-Талепоровский, Леонид Ламм, Римма и Валерий Герловины, Леонид Соков» в галерее Хала Бромма (Нью-Йорк) в 1989 году; «Современные русские художники» в Музее современного искусства (Прато, Италия) в 1990 году; «В поисках самовыражения: живопись в Москве и Ленинграде, 1965–1990 годы» в Колумбусском музее искусств (Огайо) в 1990 году ил. 37. Кульминацией этого процесса стали передача Нэнси и Нортоном Додж их коллекции в дар Художественному музею Зиммерли в Нью-Джерси и монументальная выставка «От ГУЛАГа до гласности: нонконформистское искусство из Советского Союза» в 1995 году ил. 31, а также передвижная выставка «Запрещенное искусство», инициированная ассоциацией Curatorial Assistance в Лос-Анджелесе в 1998 году, не говоря уже о первом аукционе «Сотбис» современного русского искусства в Совинцентре в Москве в июле 1988 года ил. 38. Бóльшая часть этих мероприятий сопровождалась изданием каталогов и брошюр и рецензиями в газетах, что сегодня представляет собой богатый архив исторической документации.



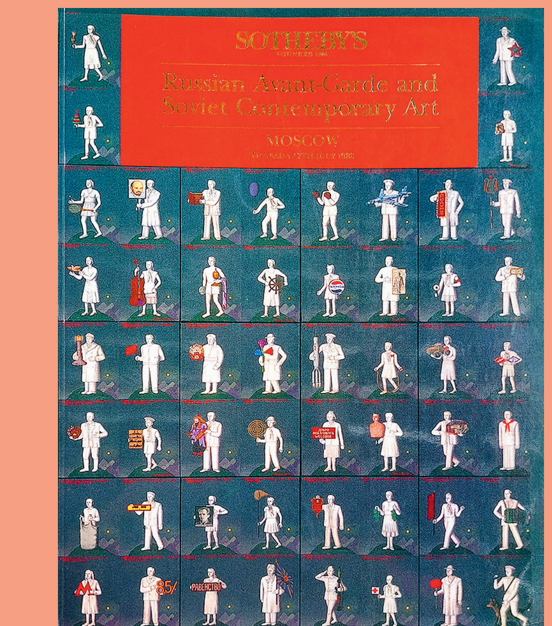
36
обложка пресс-папки выставки 10 + 10. contemporary soviet and american painters в музее искусств далласа (техас). 1989
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

Нет необходимости говорить, что начиная с 1960-х годов появлялись многочисленные публикации на эту тему, среди которых отметим новаторскую монографию Пола Шеклохи и Игоря Мида «Неофициальное искусство в Советском Союзе» ил. 39; книгу Клауса Гро «Современное искусство в Восточной Европе» ил. 40; исследование Игоря Голомштока и Александра Глезера «Советское искусство в изгнании», одновременно опубликованное под названием «Неофициальное искусство из Советского Союза» ил. 41; книгу Мэрилин Рюшемайер, Игоря Голомштока

[18] *Forgey B.* Soviet Rigidity in Expatriates // The Washington Star. 1976. April 13. P. 4.

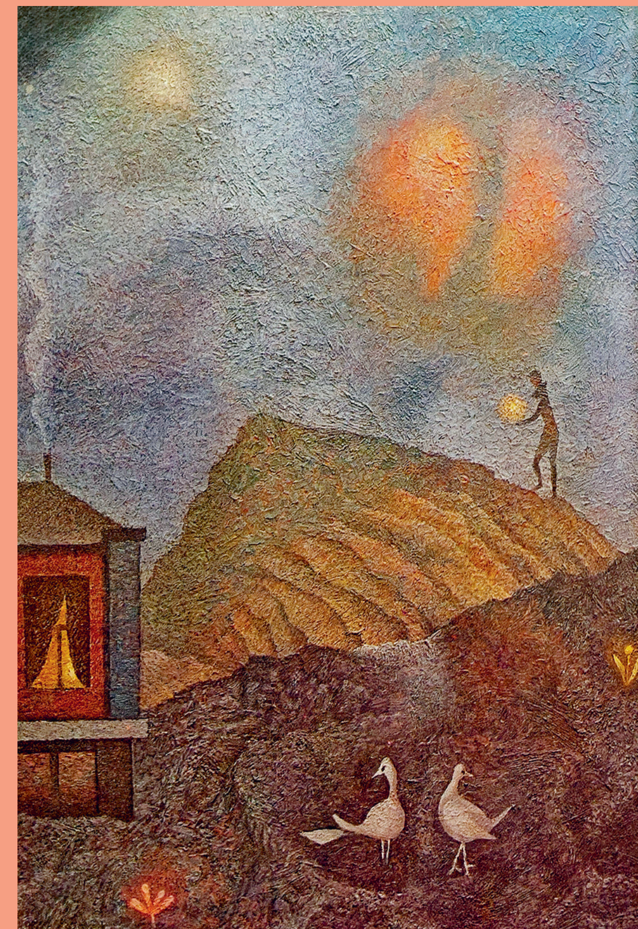


37
буклет выставки the quest for self-expression: painting in moscow and leningrad 1965–1990 в колумбусском музее искусств (огайо). 1990
на обложке: ольга булгакова. сон о красной птице. 1989
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес



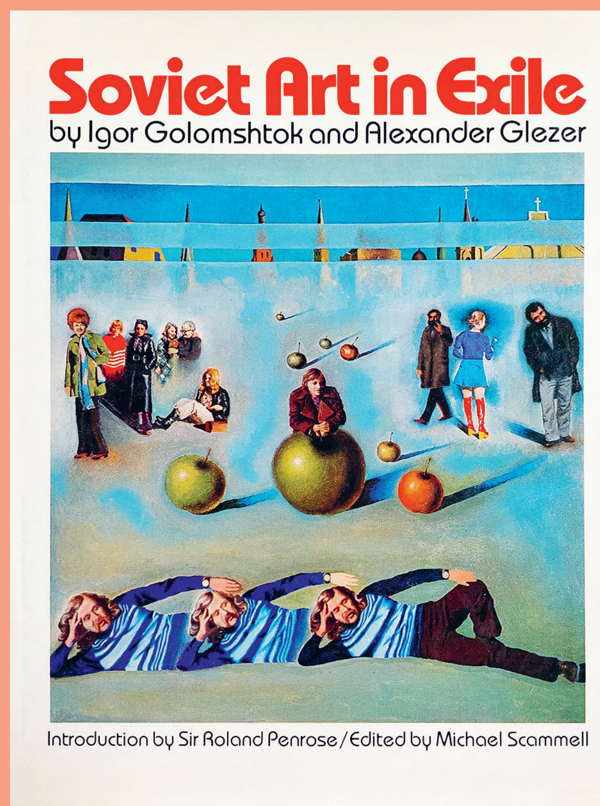
38
каталог аукциона «сотбис» russian avant-garde and contemporary soviet art, прошедшего в «совинцентре». москва, 1988
на обложке: гриша брускин. фундаментальный лексикон. 1986. фрагмент
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

39
фронтиспис и титульный лист книги unofficial art in the soviet union. авторы: пол шеклоха и игорь мид. беркли, 1967
на фронтисписе: александр харитонов. человек со светом. 1962
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

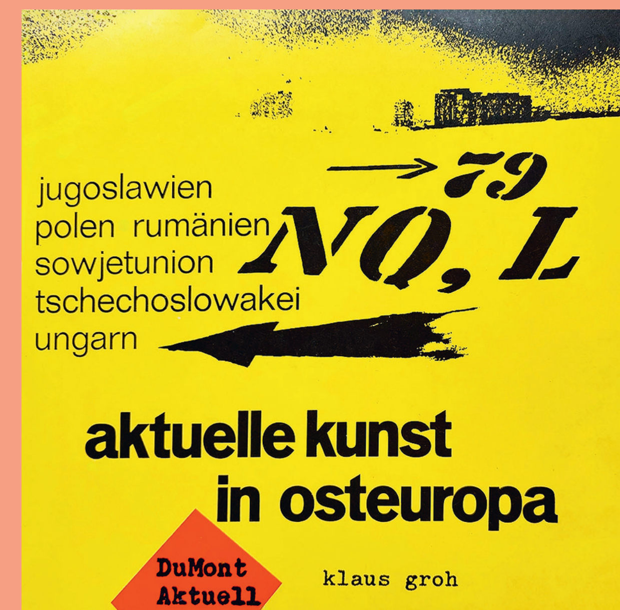


и Джанет Кеннеди «Советские художники-эмигранты»[19]. В дальнейшем публикации, выставки и конференции, посвященные этой теме, следовали одна за другой, но их хронология не входит в задачи настоящего обзора. С прискорбием отметим, что новая Россия не торопилась воздать должное поколению нонконформистов, хотя выставка «Другое искусство» в Государственной Третьяковской галерее и затем в Государственном Русском музее в 1990–1991 годах, а также книга «Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском Союзе», опубликованная издательством Palace Editions для Государственного Русского музея в 2006 году, отчасти заполнили эту лакуну.

Всё это означает, что «А–Я» был не единственным изданием, вступавшим в спор с советским социалистическим реализмом (за неимением лучшего слова) и продвигавшим экспериментальное русское искусство. В то же время следует помнить, что не все художники, о которых писал «А–Я», были полностью вне советских рамок: например, Булатов, Инфанте и Кабаков параллельно с их «нонконформизмом» иллюстрировали



41
книга soviet art in exile. авторы:
игорь голомшток и александр глезер.
нью-йорк, 1977
на обложке: эдуард зеленин.
автопортрет. 1973
архив джона эллиса боулта,
лос-анджелес



40
книга aktuelle kunst in osteuropa.
автор: клаус гро. кёльн, 1972
архив джона эллиса боулта,
лос-анджелес

детские книги для московских издательств ил. 42, участвовали в государственных мероприятиях, например в создании павильонов для индустриальных ярмарок ил. 43, и выставлялись на публичных площадках, например на Малой Грузинской в Москве. Вместе с тем эта деятельность занимала периферийное место по отношению к учреждениям, которые

42
эрик булатов
обложка книги «скворушка, прилетай!»
москва, 1963
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта,
лос-анджелес



[19] Указанные издания: *Sjeklocha P., Mead I.* Unofficial Art in the Soviet Union. Berkeley: University of California Press, 1967; *Groh K.* Aktuelle Kunst in Osteuropa. Köln: Dumont Schauberg, 1972; *Golomshtok I., Glezer A.* Soviet Art in Exile. New York: Random House, 1977; *Idem.* Unofficial Art from the Soviet Union. London: Secker and Warburg, 1977; *Rueschemeyer M., Golomshtok I., Kennedy J.* Soviet Emigré Artists. Abington: Routledge, 1985. — *Примеч. сост.*

вырабатывали эстетическую политику, таким как Союз художников СССР, Академия художеств СССР, Министерство культуры СССР, Государственная Третьяковская галерея и Государственный Русский музей. Более того, в общем и целом основные художественные журналы того времени, такие как «Искусство», «Творчество» и «Декоративное искусство», с их культом сурового стиля и изобильными отсылками к Ленину, Марксу и Энгельсу, также были закрыты для нонконформистов, даже если «Декоративное искусство» многое сделало для пересмотра исторического авангарда, публикуя статьи об Александре Родченко, Малевиче, Владимире Татлине и других, часто в контексте современного дизайна и деятельности Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ).

Приведенные выше аргументы ставят вопрос: почему в Советском Союзе так косо смотрели на нонконформистов и почему, вплоть до его горестного конца, власти продолжали защищать ценности реализма и клеймить пагубность других стилей? Кто-нибудь, может быть, скажет, что по инерции принципы социалистического реализма, сформулированные на Первом съезде писателей в 1934 году, всё еще господствовали, что массы предпочитали ясный дидактический нарратив и что чиновники и художники, вхожие в коридоры власти, получали немалое вознаграждение за свою лояльность и, соответственно, не хотели перемен. Конечно, с приходом Михаила Горбачёва, гласностью и расформированием Коммунистической партии Советского Союза ряд официальных художников стали заявлять, что они были диссидентами,



43
нонна горюнова
франциско инфанте на монтаже
кинетического объекта «звук и свет»
на международной выставке
«химия-70» в сокольниках. москва, 1970
цифровая копия с авторского негатива
архив семьи инфанте, москва

в то время как некоторые диссиденты теперь получали большие гонорары за свои работы, хотя мало кто — за исключением Инфанте и Кабакова ил. 44 — стал международной звездой, как Бойс или Фрэнк Стелла.

Даже если «А–Я» в самом деле был форумом для свободных дебатов, он тем не менее поддерживал определенные тенденции и выдвигал на передний план некоторых художников. Передовица Гройса о «романтическом концептуализме» в первом номере, конечно, определила то направление, которое «А–Я» продолжал продвигать, то есть «апт-арт», Герловиных, Кабакова и Косолапова, «Коллективные действия» Андрея Монастырского и его группы, академические метафоры Виталия Комара и Александра Меламида, даже нарративные сатиры Булатова, — всё[20], что Гройс называл «московским романтическим концептуализмом»[21]. Похоже, Пацюков вторил[22] этой формуле, когда он говорил о «мифологической образности» современного русского искусства[23].

Однако «А–Я» освещал творчество и тех современных художников, у которых было мало общего с концептуализмом, включая Генриха Худякова, Александра Нея и Владимира Вейсберга, вновь доказывая, что в своем эстетическом подходе журнал был терпимым и беспристрастным. А традиция внутреннего противостояния продолжалась и после того, как «А–Я» был закрыт, как мы узнаём, например, из едких и антагонистических замечаний Юрия Альберта и Вадима Захарова в их совместном интервью журналу Flash Art в 1988 году[24].

Теперь, когда СССР канул в Лету, становится всё труднее понять, что он из себя представлял. Это был политический, экономический и культурный режим, который на протяжении более полувека боролся за мировое господство, который отбрасывал длинную беспросветную тень на судьбу наций и который большинству наблюдателей, как советских, так и зарубежных, казался вечным и неизменным. Мгновенное исчезновение Советского Союза стало всеобщим потрясением, и, как мы видим сегодня, память о нем быстро улетучивается — что является еще одной причиной собирать, изучать и анализировать всё, что к нему относится, чтобы не забыть. Как продукт той эпохи и достоверное свидетельство противоречий советской художественной культуры, «А–Я» вполне заслуживает, чтобы к нему вновь обратились и по-новому взглянули на него. И настоящее празднование в Центре «Зотов» помогает обновить в памяти его богатое, но недостаточно оцененное наследие.

Перевод с английского
Даниила Дынина

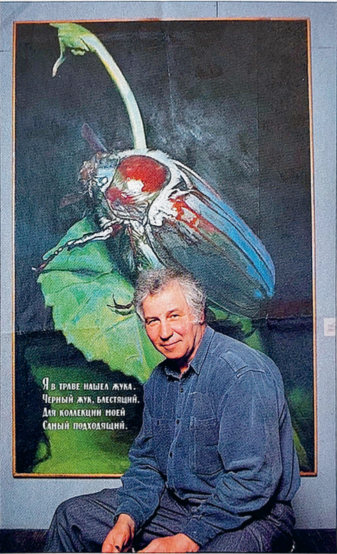
THE ARTS

Art in From the Cold

Once-controversial Soviet artists now show their work in the West

BY CATHLEEN McGUIGAN

At first glance, the installation at New York's Ronald Feldman gallery looks like nothing but a squalid, cluttered room—but it turns out to be a diorama of a dream. The walls are plastered with Soviet posters, and above a rumpled cot is a luminous painting of the Kremlin. A big catapult slung on giant elastic straps dominates the scene, with a gaping hole blown through the ceiling overhead. The occupant, says an accompanying text, felt that "he wasn't quite an inhabitant of Earth." After carefully calculating the perfect trajectory, he decided to catapult himself off this humdrum planet into the heavens. His body was never found. "In all probability," reads the deadpan text, "the project . . . was successfully realized." This potent mixture of wit and pathos in "The Man Who Flew Into Space From His Apartment," as the work is called, is the hallmark of Ilya Kabakov, one of the Soviet Union's leading underground artists.



BERNARD GOTFRYD—NEWSWEEK
Between philosophy, poetry, anecdotes and garbage: *Kabakov*

After a decade of contact with the Feldman gallery, Kabakov finally managed to catapult not only his brilliant conceptual art work into the United States but also, temporarily, himself. In recent months, the work of a growing number of "unofficial" Soviet artists—those who could not sell their work on the state-run market—has been legally exported, and increasingly these artists are allowed to visit the West. "The art scene in the Soviet Union has totally changed," says Margarita Tupitsyn, an émigré art historian. A few blocks from the Feldman gallery in Soho, one of Kabakov's friends from Moscow, Vladimir Yankilevsky, was at the recent opening of his own show at the Eduard Nakhamkin gallery. And this week at Sotheby's in New York, a sampling of contemporary Soviet art works is on view in advance of the firm's Moscow sale on July 7—the first international art auction ever held in the Soviet Union. Why the sudden Russian interest in the hot international art market? "The Soviets are hard up for hard currency," explains Todd Bludeau of SOVART, a private firm that promotes Soviet artists in the United States.

Meanwhile in Washington, another example of *glasnost* provides a counterpoint to these glimpses of the newly liberated avant-garde. "Three Soviet Artists," an exhibition from the U.S.S.R. at the Corcoran Gallery, epitomizes the privileged but pedestrian Soviet art establishment. Boris Ugarov, president of the Academy of Arts, and Tair Salakhov, a director of the official Union of Artists, have been allowed to travel widely for years, as Ugarov's innocuous views of Venice and Salakhov's kitschy scenes of Chicago and Mexico in the show attest. The third academic artist is Dmitri Bisti, whose bold wood engravings illustrate books—everything from epic Russian poetry to Irving Stone's "Lust for Life." "Any academy in any country is the preserver of tradition," said Bisti through a translator. "I want to underline that lately we have extreme interest in a diversity of culture and art."

'Warm nests': Indeed, the terms "official" and "unofficial" artists no longer seem to have currency. Even such masters of the early 20th-century Russian avant-garde as Malevich and Kandinsky, whose works were relegated to storerooms by Stalin's unequivocal zeal for socialist realism, have recently been dusted off (a loan exhibit of some of these works will open at the Hirshhorn Museum in Washington in July). In the post-Stalin era, artists in the union received commissions and sold work through the state, while nonconformist artists such as Kabakov, Yankilevsky and Eric Bulatov had to support themselves as illustrators. Their serious art was seen and bought only by small circles of intellectuals and a few foreign visitors and diplomats. "Artists were so anxious to get affirmation from a Westerner," recalls Norton Dodge, an American professor who began collecting art in the Soviet Union in the early '60s and now has several thousand works. Yankilevsky called such private shows "the warm nests" of his artistic life. "I produced work that could not fit through my door because I knew I would

66 NEWSWEEK : MAY 23, 1988

44
журнал newsweek. нью-йорк, 23 мая 1988. с. 66
в этом номере опубликована статья кэтлин макгиган (cathleen mcguigan) art in from the cold
на фотографии: илья кабаков
бумага, типографская печать
архив джона эллиса боулта, лос-анджелес

[20] В статье «Московский романтический концептуализм» Борис Гройс пишет о Льве Рубинштейне, Иване Чуйкове, Франциско Инфанте и группе «Коллективные действия».— *Примеч. сост.*
[21] *Гройс Б. Е.* Московский романтический концептуализм // А–Я. 1979. № 1. С. 3–17.
[22] Статья Виталия Пацюкова появилась во втором номере журнала как полемический ответ на текст Бориса Гройса, см.: интервью Зои Апостольской с Виталием Пацюковым на с. 29 тетради № 7 настоящего издания.— *Примеч. сост.*
[23] *Пацюков В. В.* Проект-миф-концепт // А–Я. 1980. № 2. С. 3.
[24] *Albert Y., Zakharov V.* From Russia: Beauty, Though, Saves the World // Flash Art. Milan, 1988. April 1. P. 90–91.

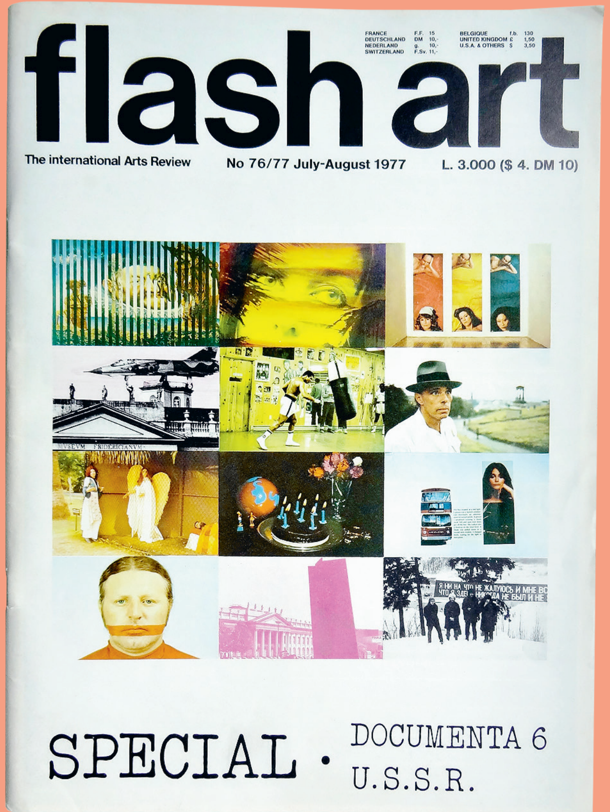
Николетта Мислер

ностальгия по инакомыслию

В первом семестре 1977 года я получила стипендию от итальянского Национального исследовательского совета[1] на поездку в Москву для изучения искусства Павла Филонова, произведения которого мне посчастливилось увидеть тремя годами ранее в квартире его сестры, Евдокии Николаевны, на Невском проспекте в Ленинграде. К началу весны, когда я собрала доступные сведения и материалы о Филонове — художнике, который, как известно, был неугоден советской власти,— мне стало любопытно узнать, как в Советском Союзе обстоит дело с современным искусством, учитывая, что оно входило в сферу моих интересов и в мою преподавательскую программу в Миланском университете. Правда, во время моего пребывания в России я избегала «диссидентского туризма», в котором, казалось, посещение мастерских представителей андеграунда или нонконформистов считалось таким же обязательным пунктом программы, как поход в Третьяковскую галерею или собор Василия Блаженного. Здесь стоит напомнить, что в то время любое общение иностранцев с русскими было часто чревато последствиями или по меньшей мере не получало необходимого разрешения от компетентного органа, которым для нас, студентов и исследователей, был «иностранный отдел» принимающей организации.

Непосредственным импульсом к этому целиком и полностью личному исследованию, которого не предусматривал официальный план моей работы, послужило предложение моей итальянской студентки Иларии Биньямини. В то время она работала на полную ставку в миланском журнале Flash Art, одном из самых радикальных изданий 1970-х годов, освещавшем передовое современное искусство. Илария, готовившая на материалах журнала магистерскую диссертацию, пригласила меня написать актуальный обзор о самых интересных представителях нового русского искусства и сравнить их с европейской художественной сценой того времени. Ее познания в специфической области — новейших тенденциях современного искусства — были гораздо полнее моих, и объективный взгляд такого человека, как она, хорошо подготовленного и лишенного предрассудков, определенно был бы интереснее моего, особенно потому, что на мою точку зрения уже повлияла тогдашняя общественно-политическая ситуация в Советском Союзе. Поэтому я с интересом согласилась собрать необходимый материал, но с условием, что передам его ей, а она напишет обзор сама и издаст его под своим именем.

Это случилось незадолго до рождения журнала Игоря Шелковского «А–Я» (1979–1986), издания, которое, как и мы, — или по меньшей мере мне так кажется — стремилось представить то, что происходило в тот момент в России, особенно в Москве, избегая часто самоуничижительного разговора самих художников о «маргинализации». Тем не менее в силу цензуры и крайне ограниченного и контролируемого доступа к информации, которую можно было почерпнуть тогда из зарубежной прессы, маргинализация в современном советском искусстве очень даже ощущалась, и в хорошем, и в плохом смысле. Не было никакой случайности ни в том, что почти все художники, чьи работы были воспроизведены в этом специальном номере Flash Art[2] ил. 45, были



45
обложка журнала flash art. 1977. № 76–77
бумага, типографская печать
архив николетты мислер, лос-анджелес

представлены и в журнале «А–Я», ни в том, что по мастерским меня водил не кто иной, как Римма и Валерий Герловины, близкие друзья Игоря, выбирая самых интересных, по их мнению, художников. Исключение составляли Франциско Инфанте и Нонна Горюнова, которых я знала со времен своей первой поездки в Россию в 1973 году и которые покорили меня своей абсолютной автономностью, независимостью своих художественных поисков и неразрывной связью с историческим авангардом, особенно с супрематизмом. Инфанте

[1] Национальный исследовательский совет (*итал.* Centro Nazionale delle Ricerche) — крупнейшая общественная организация в Италии, занимающаяся поддержкой научных и технологических исследований, основана в 1923 году.— *Примеч. сост.*
[2] Специальный номер вышел в августе 1977 года и включал раздел, посвященный СССР: From the USSR = Dall'URSS // Flash Art. 1977. № 76–77. P. 9–19.

и Филонов по сей день остаются моими любимыми художниками, возможно, из-за их *загадочности*, которую не постичь в наших избитых западных категориях, так что она всегда подталкивает критика к поиску нового взгляда. Хотя «А–Я» вышел позже, чем тот специальный номер Flash Art, посвященный СССР, он был с ним созвучен уже начиная с обложки. Она выглядела не как обложка бедного доморощенного самиздатовского журнальчика, но как журнала «современного русского искусства» международного уровня (Париж — Москва — Нью-Йорк), и только на обороте обложки ясно декларировалось его намерение быть журналом «русского неофициального искусства», не идентифицируя себя при этом с какой-либо определенной тенденцией или объединением. Эта позиция, как и сам трезвый и профессиональный подход, была созвучна нашему проекту для Flash Art.

Что сегодня ретроспективно кажется мне самым интересным в процессе сбора материалов и подготовки этого специального выпуска Flash Art в 1977 году, так это то, что частичные цензурные ограничения, отсекавшие пути общения русским художникам, затрудняли коммуникацию с заграницей и им, и мне, пока я была в Москве. Чтобы отправлять необходимые сведения Иларии, которая находилась в Милане и, конечно, не говорила по-русски, я была вынуждена искать альтернативу обычным каналам связи — почте и телефону. Из-за этих ограничений посылаемая информация должна была быть концентрированной, возможно в ущерб ее качеству. Поэтому биографические сведения, комментарии самих художников, разъяснения, которые они подготовили к своим работам, часто передавались на тончайшей папиросной бумаге вместе с черно-белыми фотопленками с документацией их деятельности. Впоследствии их предполагалось проявить и напечатать в Италии. Я до сих пор храню конверты, отправленные на разные адреса, бумаги и часть пленок. Мой русский язык был тогда еще в зачаточном состоянии, и я просила одну свою подругу-славистку, Кристину Лопес, корректно переводить тексты художников, которые отправляла ей. После этого Илария, молодой, но уже состоявшийся эксперт в современном искусстве, должна была упорядочить этот сырой материал и снабдить его кратким обобщающим предисловием, очертив контекст, что она и сделала аккуратно, с большим талантом и всем своим юношеским, но вполне подходящим опытом и мудростью критика и куратора, с той лишь оговоркой, что контекстуальная часть затрагивала скорее европейский художественный опыт, а не российский, которого Илария в любом случае не знала.

С другой стороны, Шелковский и авторы «А–Я» пытались показать европейской критике и публике некое диковинное положение вещей, предоставляя слово новым теоретикам, чьи голоса еще почти не были известны за рубежом: Борису Гройсу, Владимиру Паперному, Виктору Тупицыну. Их ви́дение отличалось и отмежевывалось от ограниченной и ограничивающей бинарной оппозиции холодной войны.

Хотя Илария и отдавала себе в этом отчет, она не сочла уместным адаптировать или подгонять работы российских художников под рамки общепринятых категорий, таких как хеппенинг, перформанс, боди-арт, концептуальное искусство, визуальная поэзия. Приведу здесь наиболее показательный отрывок из ее сдержанного предисловия к статье для Flash Art:

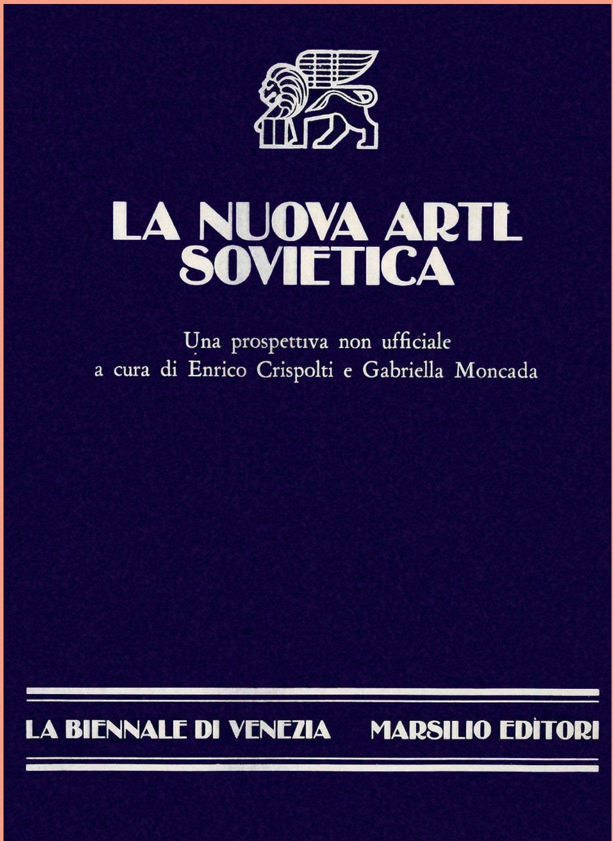
> С большим интересом я изучила и технически организовала материал, присланный мне И. М.[3], которая отредактировала и перевела тексты, а также собрала фотодокументацию. Хочу особо поблагодарить и Пинуччу Фаччолонго, взвалившую на себя неблагодарный труд по переводу микрофильмов и негативов (не всегда отличного качества) в фотографии, пригодные для печати.
>
> Сердечная благодарность И. М. и всем друзьям, кто сделал возможной мою работу. Материал неоднороден и не отражает инакомыслия в Советском Союзе. Его можно рассматривать только как коллаж из индивидуальных творческих экспериментов, сильно различающихся между собой.
>
> «Полуофициальное» и «неофициальное» — это термины, указывающие лишь на ограничения, в которых работают эти разные художники, и сами по себе они не подразумевают никакого инакомыслия. Слишком часто Запад… спекулирует по поводу различных ситуаций (слишком различных) в угоду политическим причинам внутреннего толка и зажигает новых звезд на художественном и литературном небосклоне, насильно отождествляя «инакомыслие», плохо поддающееся определению, с порой не поддающейся проверке «гениальностью».
>
> Илария Биньямини
> 21 мая 1977 года

Точное указание на дату и завуалированные намеки Иларии на отказ политизировать этот обзор были не случайными. В Corriere della Sera, одной из ведущих итальянских

[3] За инициалами «И. М.» скрывалась Николетта Мислер.— *Примеч. сост.*

ежедневных газет, 25 января 1977 года была опубликована статья, в которой новый директор Венецианской биеннале Карло Рипа ди Меана заявил, что намерен представить совету биеннале обширный проект выставок и конференций на тему инакомыслия в России и в странах Восточной Европы. В каком-то смысле речь шла о неожиданном решении, учитывая, что предыдущие три года Рипа ди Меана часто наведывался в Москву для обсуждения проектов культурного сотрудничества между Италией и Россией. Тема инакомыслия в России, причем не только в литературной, но и в художественной сфере, действительно начинала набирать популярность, и такой модный интеллектуал, как Рипа ди Меана, не мог удержаться от соблазна поучаствовать в этой полемике и сыграть в ней ведущую роль. Более того, он чуть не стал ее зачинщиком. Но не это было главной причиной столь громкого заявления; скорее, в большей степени она крылась во внутренней борьбе между двумя крупнейшими левыми партиями Италии, коммунистической и социалистической, за лидерство в стране в будущем. Из-за чего дебаты на страницах наших газет становились всё более жаркими, и тема художников —диссидентов или нонконформистов внезапно вышла на первый план. О предпосылках и политической подоплеке этой полемики существует множество материалов и обширнейшая библиография[4] именно потому, что суть проблемы составляли не диссиденты, а вопрос, который касался в целом геополитического расклада времен холодной войны. Как бы то ни было, венецианская La Biennale del Dissenso («Биеннале инакомыслия») открылась 15 ноября и работала до 15 декабря 1977 года. Экспозиция, организованная в разных помещениях, включала в себя несколько разделов, в том числе и La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale («Новое советское искусство: неофициальная перспектива») кураторов Энрико Крисполти и Габриэллы Монкады во Дворце спорта ил. 46.

Возможно, Илария тоже хотела принять участие в этой полемике, но — на расстоянии, поскольку она понимала, что приблизиться к сюжету можно было в научной форме, то есть обратившись к появлению «нового авангарда» в Советском Союзе как к предмету и региону, еще не вовлеченным в орбиту современного



46
каталог выставки La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale. кураторы энрико криспольти, габриэлла монкада. венеция, 1977
архив николетты мислер, лос-анджелес

[4] Ограничимся теми статьями, которые излагают историю вкратце: *Parisi V.* Zwischen Unstimmigkeit und Andersdenken. Inoffizielle sowjetische Kunst auf der Biennale di Venezia 1977 // Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertsystem der europäischen Moderne / a cura di I. Wünsche et al. Berlin: Lukas Verlag, 2007. P. 158–163; *Bertelé M., Frimmel S.* La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale // ZKK: Rereading Die Dissens-Biennale 1977 in Venedig. Zürich: Edition Schublade, 2014; *Bertelé M.* Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution // Twentieth Century Communism. A Journal of International History. October 2017. Is. 13; Cold War and Commemoration: Solidarity at a Safe Distance? / ed. Gavin Bowd. London: Lawrence & Wishart, 2017. P. 67–87.

искусства. Такой же позиции придерживался журнал «А–Я», который, публикуя неизданные тексты исторического авангарда вместе с текстами молодых, хотел наметить альтернативную линию развития нового авангарда.

Стряхнув с себя пыль итальянских политических филиппик, Илария утверждала наперекор критикам и политикам: «Представленный здесь материал не преследует тайных и туманных культурно-политических целей, а призван лишь предоставить информацию, чуть больше информации, о том, что происходит в мире искусства»[5].

В последнее десятилетие было предпринято несколько попыток, виртуальных и не только, воссоздать ту легендарную выставку об инакомыслии, среди которых памятна помпезная реконструкция, осуществленная прямо в петербургском Манеже в 2016 году[6]. В 2020 году, по случаю 125-летия самой Венецианской биеннале, основной проект, организованный Историческим архивом современного искусства[7], был озаглавлен «Беспокойные музы. Венецианская биеннале перед лицом истории»[8]. Тогда в одном из залов Центрального павильона в Джардини была представлена краткая выжимка той, исторической биеннале. И снова — как и в предыдущих случаях — обошлось без малейшего намека на роль Иларии и специального выпуска Flash Art. Точно так же ее игнорировали в многочисленных дипломных работах юные университетские исследователи, которые предлагали свой оригинальный взгляд на события биеннале[9].

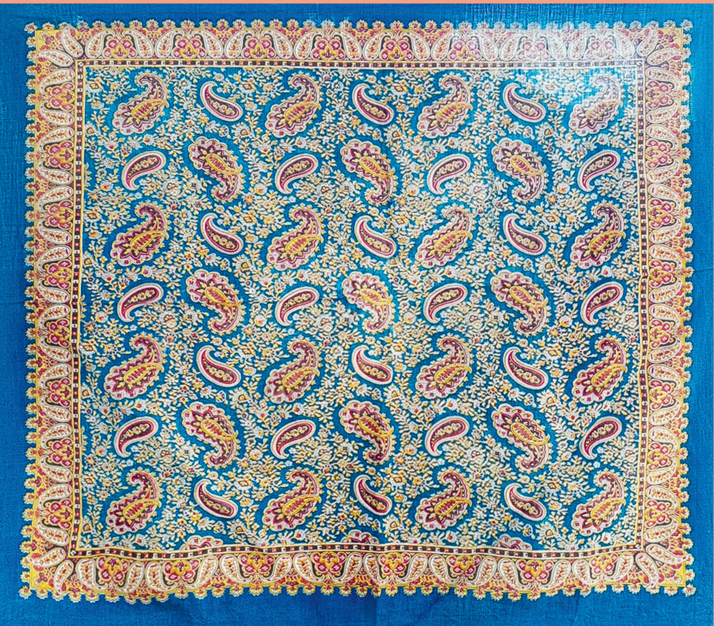
Итак, в 1977 году просьба Иларии совпала с моим собственным любопытством к тому, что касалось новых тенденций в советском мире, а может быть, с наступлением весны — с моим желанием выйти из пыльных архивов и лично поучаствовать в культурных событиях, которые должны были воодушевлять больше, чем официальные.

Недавно я поймала себя на том, что листаю бесчисленные и уже вышедшие из-под контроля публикации об искусстве диссидентов, мемуары и архивные документы молодых русских художников 1970-х, и в какой-то момент среди опубликованных фотографий узнала лицо участницы и свидетельницы одного хеппенинга, вернее «коллективного действия»[10], как тогда называли группу Никиты Алексеева, Георгия Кизевальтера, Андрея Монастырского и их друзей.

В журнале «А–Я» философ Борис Гройс отнесет эту группу к «московскому романтическому концептуализму». В тот далекий «романтический» день 1977 года за городом участники события[11] прятались под зонтами от весеннего дождика. «Моя» свидетельница была с платком на голове, по-крестьянски повязанном сзади. Платок показался мне знакомым. Точно! Это был мой собственный винтажный платок, и я даже нашла его дома на дне ящика (теперь он хранится в моем личном архиве материалов Flash Art),— а девушкой была я! ил. 47, 48 Впрочем, эта история подчеркивает и «легкий» характер этих действий-событий, которые проживались как загородный пикник.

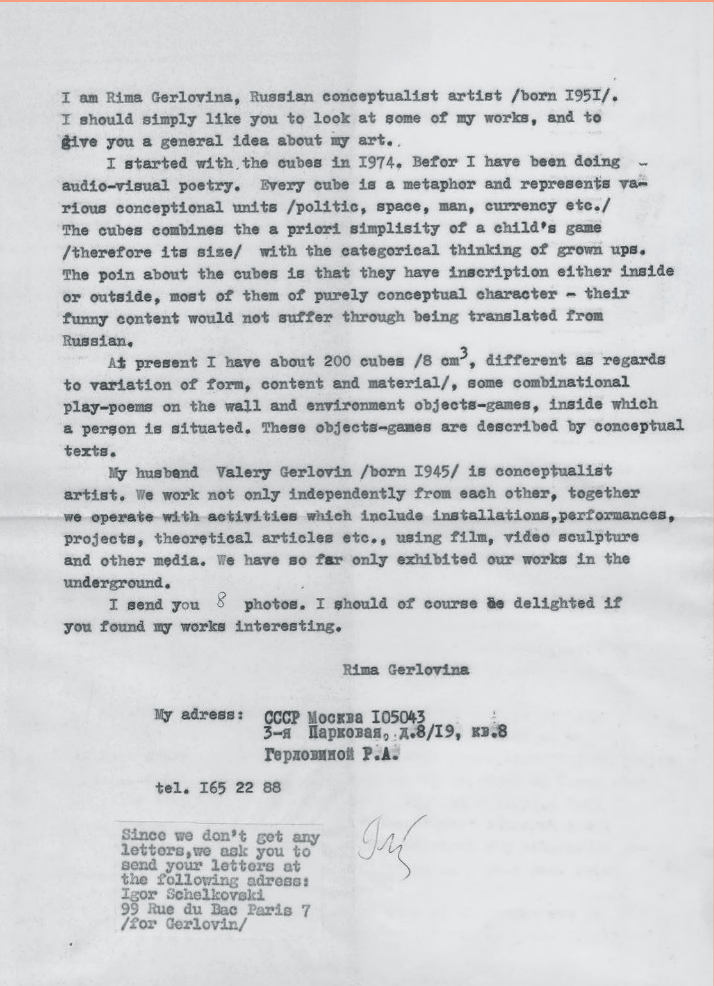


47
неизвестный фотограф
зрители и участники во время акции «шар» группы «коллективные действия». вторая слева — николетта мислер
15 июня 1977
фотобумага, черно-белая фотопечать
архив николетты мислер, лос-анджелес



48
платок, который был на николетте мислер во время акции «шар» группы «коллективные действия» 15 июня 1977 года
цифровая фотография. 2025
архив николетты мислер, лос-анджелес

В этом тоже был смысл моей «конспирации» с Иларией и с Риммой и Валерием Герловиными: помочь друзьям-художникам, чтобы о них узнали в мире ил. 49, 50. Выход номера Flash Art одновременно с полемикой о неизвестном новом русском искусстве на «Биеннале инакомыслия», которая наконец открылась в ноябре, привел к тому, что Крисполти и Монкада, кураторы выставки и каталога[12], попросили у издателя Flash Art Джанфранко Полити разрешения использовать в каталоге и на выставке «наши» материалы, чтобы проиллюстрировать самые актуальные течения в Советском Союзе. Это и произошло безо всякого указания на авторство, зато с пиратским использованием сведений и изображений. Вернувшись в Италию летом 1977 года, я стала разбирать материалы, собранные в ходе исследования о Филонове. Тем не менее я делала всё возможное, чтобы помочь Иларии и со вторым проектом, который виделся «хвостом», завершением работы для Flash Art, но его она курировала самостоятельно. Совпало так, что одновременно с закрытием выставки на «Биеннале



I am Rima Gerlovina, Russian conceptualist artist /born I95I/.
I should simply like you to look at some of my works, and to give you a general idea about my art.
I started with the cubes in I974. Befor I have been doing audio-visual poetry. Every cube is a metaphor and represents various conceptional units /politic, space, man, currency etc./
The cubes combines the a priori simplisity of a child's game /therefore its size/ with the categorical thinking of grown ups.
The poin about the cubes is that they have inscription either inside or outside, most of them of purely conceptual character - their funny content would not suffer through being translated from Russian.
At present I have about 200 cubes /8 cm^3, different as regards to variation of form, content and material/, some combinational play-poems on the wall and environment objects-games, inside which a person is situated. These objects-games are described by conceptual texts.
My husband Valery Gerlovin /born I945/ is conceptualist artist. We work not only independently from each other, together we operate with activities which include installations, performances, projects, theoretical articles etc., using film, video sculpture and other media. We have so far only exhibited our works in the underground.
I send you 8 photos. I should of course be delighted if you found my works interesting.

Rima Gerlovina

My adress: СССР Москва I05043
3-я Парковая, д.8/I9, кв.8
Герловиной Р.А.

tel. I65 22 88

Since we don't get any letters, we ask you to send your letters at the following adress:
Igor Schelkovski
99 Rue du Bac Paris 7
/for Gerlovin/

49
письмо риммы герловиной зарубежным искусствоведам с кратким описанием своей творческой автобиографии и автобиографии валерия герловина. не ранее 1976 и не позднее апреля 1978
бумага, машинопись
архив николетты мислер, лос-анджелес



Try to create your ideal man.
/Each side of the cube presents.
characteristics of an individual.
Make your own choice according to
your liking/
/I976/
Rima Gerlovina

50
неизвестный фотограф
римма герловина со своей работой «идеальный человек». 1976
текст на обороте фотографии
фотобумага, черно-белая фотопечать
архив николетты мислер, лос-анджелес

[5] From the USSR = Dall'URSS // Flash Art. 1977. № 76–77. P. 9.

[6] Выставка «Современные русские художники — участники Венецианской биеннале. Избранное» проходила с 27 июня по 31 июля 2016 года в Центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-Петербурге, куратор Семён Михайловский.

[7] Исторический архив современного искусства (*итал.* Archivio storico delle arti contemporanee) собирает, каталогизирует, расширяет и совершенствует архивные и документальные материалы Венецианской биеннале с 1895 года, а также занимается продвижением выставок и организацией мероприятий совместно с различными департаментами.— *Примеч. сост.*

[8] Выставка Le Muse Inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia проходила в Центральном павильоне в садах Джардини с 29 августа по 8 декабря 2020 года. Организованная Историческим архивом современного искусства, экспозиция демонстрировала, как важные исторические события (такие как войны, перевороты, межпоколенческие конфликты и глубинные культурные преобразования) находили отражение в проектах Венецианской биеннале на протяжении ее 125-летней истории.— *Примеч. сост.*

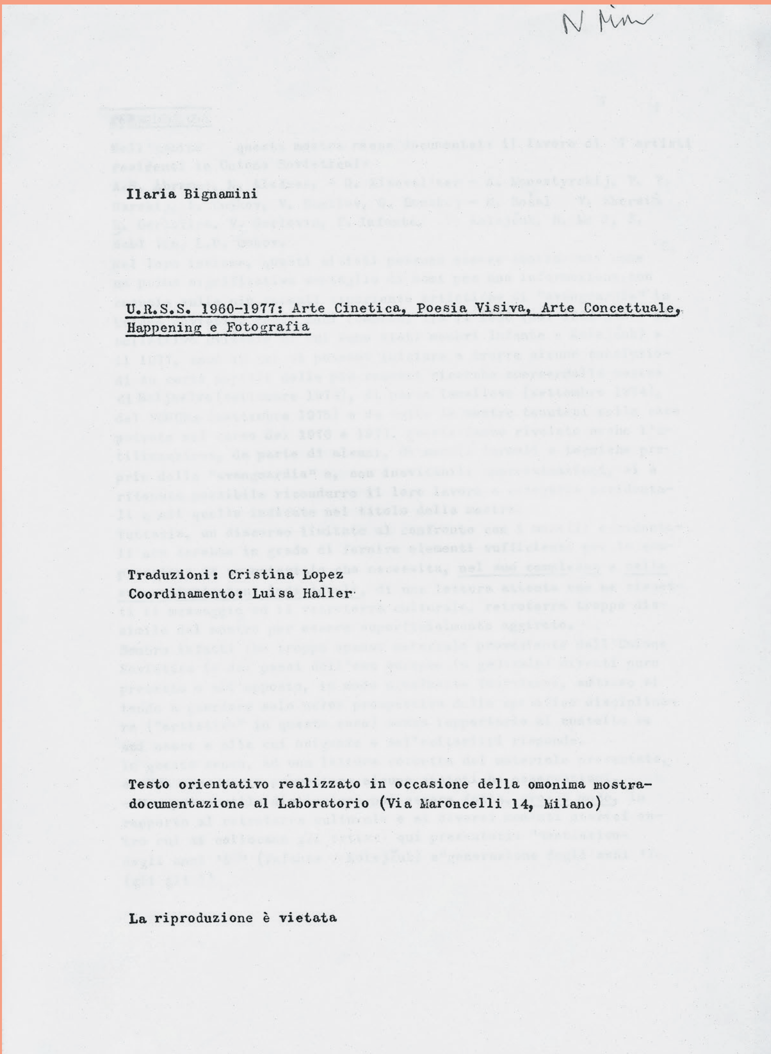
[9] См., например: *Pacciani M.* La Biennale del Dissenso. The Biennale of Dissent 1977: Power and Culture in the Cold War. Milano: Luiss University, Dipartimento di Scienze Politiche, 2019–2020; *Guido L.* The Biennale of Dissent 1977 // AM Journal of Art and Media Studies. Belgrade, 2017. № 12. P. 17–28.

[10] Название для художественной группы, организованной Никитой Алексеевым, Георгием Кизевальтером, Андреем Монастырским и Львом Рубинштейном в марте 1976 года, теперь известной как «Коллективные действия», предложил Борис Гройс после «Биеннале инакомыслия» в 1977 году, позаимствовав его у одного из разделов каталога выставки — Azioni collettive, что с итальянского и переводится как «коллективные действия».— *Примеч. сост.*

[11] Речь идет об акции «Шар», состоявшейся 15 июня 1977 года.— *Примеч. сост.*

[12] La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale / a cura di Enrico Crispolti, Gabiella Moncada. Venezia: Marsilio, La Biennale di Venezia, 1977.

инакомыслия» 15 декабря 1977 года Иларии выпала возможность организовать «свою» выставку диссидентских материалов под названием URSS 1960–1977. Arte cinetica, poesia visiva, arte concettuale, happening e fotografia («СССР 1960–1977. Кинетическое искусство, визуальная поэзия, концептуальное искусство, хеппенинг и фотография») в Милане. Выставка прошла в экспозиционном пространстве, принадлежавшем ее подруге Луизе Галлер и оформленном по моде конца 1970-х годов на манер художественной мастерской.



Ilaria Bignamini

U.R.S.S. 1960–1977: Arte Cinetica, Poesia Visiva, Arte Concettuale, Happening e Fotografia

Traduzioni: Cristina Lopez
Coordinamento: Luisa Haller

Testo orientativo realizzato in occasione della omonima mostra-documentazione al Laboratorio (Via Maroncelli 14, Milano)

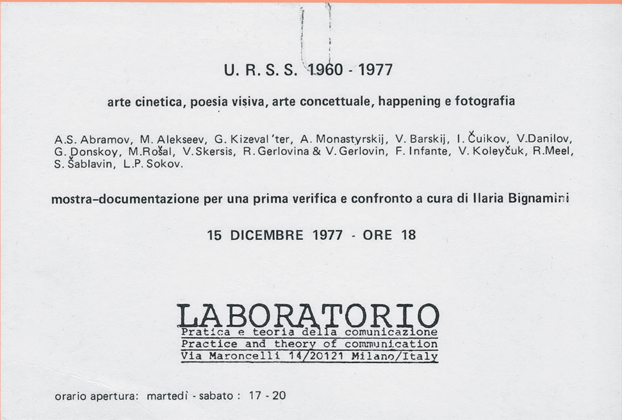
La riproduzione è vietata

Я сохранила в своем архиве драгоценное приглашение на вернисаж ил. 51, 52.

В том альтернативном пространстве, которое определяли как «Экспериментальную лабораторию современного искусства», Илария представила наших художников по материалам Flash Art, пересобрав их и напечатав с негативов увеличенные фотографии. Еще она написала маленькую брошюру, ксерокопированную ничтожным тиражом, где была приведена информация о художниках, но не было изображений,— своего рода домашний итальянский самиздат. Там она снова утверждала следующее:

На этой выставке освещена работа 17 художников, живущих в Советском Союзе: А. С. Абрамова, Н. Алексеева — Г. Кизевальтера — А. Монастырского, В. Борского, И. Чуйкова, В. Данилова, Г. Донского, М. Рошаля — В. Скерсиса, Р. Герловиной, В. Герловина, Ф. Инфанте, В. Колейчука, Р. Мееля, С. Шаблавина, Л. Сокова.

Все вместе эти художники могут составить первый значительный список имен, дающий логичное представление о новейших художественных опытах «авангарда» между 1960-ми и 1977 годом — годом, когда можно подвести промежуточные итоги некоторых новейших художественных поисков, обнаруживших себя благодаря выставкам в Беляеве (сентябрь 1974-го), Измайловском парке (сентябрь 1974-го), на ВДНХ (сентябрь 1975-го) и всем выставкам, которые прошли на частных квартирах в 1976–1977 годах[13].



U. R. S. S. 1960 - 1977

arte cinetica, poesia visiva, arte concettuale, happening e fotografia

A.S. Abramov, M. Alekseev, G. Kizeval'ter, A. Monastyrskij, V. Barskij, I. Čuikov, V.Danilov, G. Donskoy, M.Rošal, V.Skersis, R.Gerlovina & V.Gerlovin, F. Infante, V. Koleyčuk, R.Meel, S. Šablavin, L.P. Sokov.

mostra-documentazione per una prima verifica e confronto a cura di Ilaria Bignamini

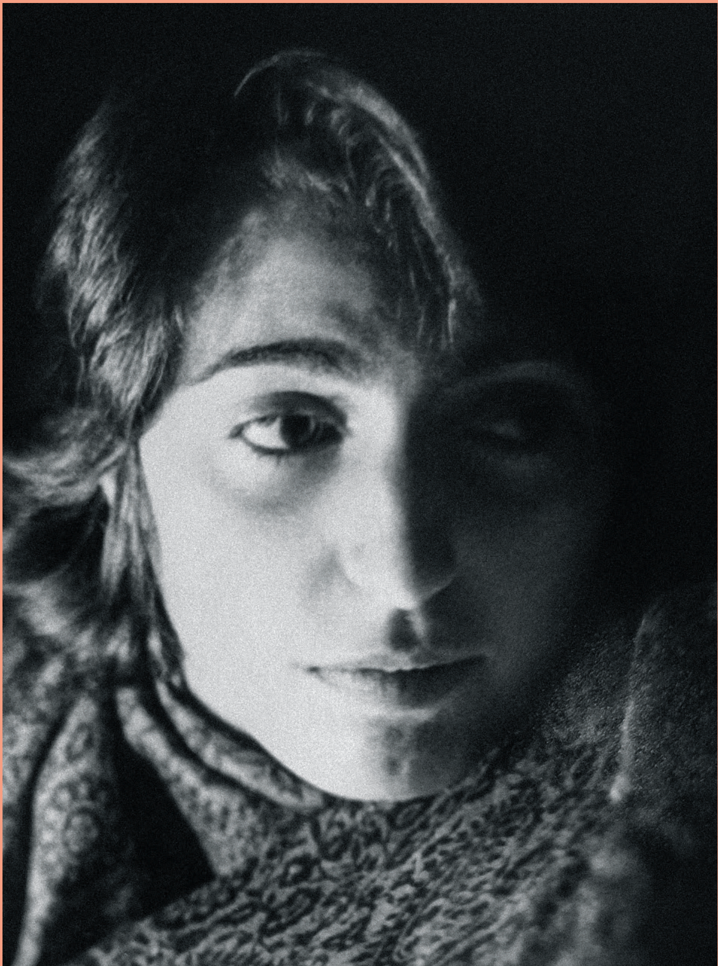
15 DICEMBRE 1977 - ORE 18

LABORATORIO
Pratica e teoria della comunicazione
Practice and theory of communication
Via Maroncelli 14/20121 Milano/Italy

orario apertura: martedì - sabato : 17 - 20

51, 52
буклет и пригласительный билет
на открытие выставки urss 1960–1977.
arte cinetica, poesia visiva, arte
concettuale, happening e fotografia
куратора иларии биньямини
в галерее laboratorio в милане
15 декабря 1977 года
бумага, машинопись
архив николетты мислер,
лос-анджелес

[13] *Biniamini I.* Introduzione // URSS 1960–1977. Arte cinetica, poesia visiva, arte concettuale, happening e fotografia. Milan: Galeria Luisa Haller, 1977. P. 1.



53
неизвестный фотограф
портрет иларии биньямини. 1970-е
фотобумага, черно-белая
фотопечать
архив николетты мислер, лос-анджелес

Критика и пресса проигнорировали изящную провокационность выставки, которая, не повторяя только что завершившуюся биеннале, беспрецедентным образом стремилась подчеркнуть необходимость судить о художниках по их произведениям, а не по тому, что навязывает официальный ярлык. Спустя примерно год чета Герловиных покинула Советский Союз, где официальный контроль становился всё более удушающим, и покинула его с жестом, который я восприняла как последнее *действие*, или хеппенинг. Всех друзей позвали на прощальный вечер, во время которого Герловины предложили гостям свободно распоряжаться их, Герловиных, работами, забрав себе ту, что им хотелось, или ее фрагмент. Я сама устранилась от этого, как мне казалось, варварского ритуала, опечаленная и раздосадованная таким исходом моего участия во всех других ритуалах. После всего, не было ли это капитуляцией?

Не менее печальной была и капитуляция Иларии, которая сообщила мне, что бросила писать диссертацию о современном искусстве ровно тогда, когда занималась русским проектом. Она обратилась к вопросам европейского искусства XVIII века. Этим заканчивалось ее письмо, полученное мной в России 30 апреля 1977 года: «Ты будешь обескуражена, но я всё еще в английском XVIII веке...»

Наши пути разошлись, так как Илария оставила современное искусство. Безвременно ушедшая в 2001 году, она не оставила по себе большого числа фотографий. Публикуемое нами, немного загадочное ил. 53, как мне кажется, позволяет ощутить ее причастность к приключению, которое потребовало от нее высказаться о совершенно ином и чуждом мире, к которому она, однако, подошла со всей серьезностью и самоотдачей.

Перевод с итальянского
Марины Лопуховой

Summary

The exhibition *The Path to the Avant-Garde. Artists' Dialogues in the A–Ya Journal*, organized by the Zotov Centre in collaboration with the AZ Museum, is dedicated to a unique historical document, the first issue of which appeared almost 50 years ago. In this journal, created by Igor Shelkovsky and Alexander Sidorov, contemporary artists wrote about other artists and about themselves — and today this combination gives us not only an understanding of the era and its creators, but also an unprejudiced view of the nature of art from within. At the heart of the project is the dialogue between the nonconformist artists of the 1960s–1970s and the key figures of the Russian avant-garde. An important role in *A–Ya* was played by the section *Heritage*, which featured manifestos and works by artists of the 1910s–1920s, as well as analytical articles on the art of that period. Thus, in the pages of *A–Ya*, many theoretical and artistic concepts of the avant-garde were rediscovered.

Conversations on Paper. On the Heritage of the Russian Avant-Garde and on Unofficial Art of the 1970s–1980s in the Pages of the A–Ya Journal is a publication that accompanies and expands the exhibition. Conceived in the style of 'art journals', as Igor Shelkovsky called the *A–Ya* issues published from 1979 to 1986, the seven separate parts of the catalogue are devoted not only to the history of *the original journal* but also to the overarching themes running through 20th-century art. Each part contains essays by art historians and curators who examine particular phenomena and trends, demonstrating the links between the era of discoveries in the 1910s–1920s and the period of reflection, as the 1970s–1980s have been called. It also includes archival materials such as essays, manifestos, and theoretical works by Russian avant-garde artists, as well as texts, transcripts of conversations, and interviews with participants in the artistic processes of the last third of the 20th century. The publication features reproductions of works shown in the exhibition as well as those mentioned by the authors, documentary photographs depicting the exhibition's protagonists, and selected pages from Igor Shelkovsky's extensive correspondence with artists and the journal's Moscow-based editor, Alexander Sidorov.

Part One of the catalogue is devoted to the history of the *A–Ya* journal and the era in which it was created. It includes essays by curator and critic Viktor Misiano and noted foreign specialists on Russian avant-garde art and witnesses of the time John E. Bowlt and Nicoletta Misler. The second 'issue' examines the nature of the 'dialogue with the avant-garde', which underwent significant changes over the two decades following the latter's gradual reintroduction into the history of Russian art beginning with the 1950s. This part of the catalogue features an essay by Ekaterina Lazareva, along with texts by Mikhail Grobman, who coined the term 'Second Russian Avant-Garde', and Vitaly Patsyukov, one of *A–Ya*'s regular contributors. The title of the third 'issue', *The Right to Speech*, is borrowed from the poet Vsevolod Nekrasov. It focuses on the writings of Russian avant-garde artists, analysed by Konstantin Dudakov-Kashuro, and on the forms of self-representation used by artists associated with *A–Ya*, surveyed by Irina Gorlova. The part *The Adventures of the Black Square* presents a revised version of an essay by Irina Karasik, curator of the eponymous exhibition held at The Russian Museum in 2005. Kazimir Malevich and his iconic painting became a central point of attraction and object of reflection in the second half of the 20th century. The fifth part, devoted to the lessons of non-objectivity and the 'return of the object', includes essays by Ekaterina Andreeva and Irina Gorlova. One of the art forms invented by the Russian avant-garde was performance, which got a new hold on life in the 1970s–1980s. The history and principal types of performative practices in the 20th century are outlined in an essay by Yulia Lebedeva in the sixth part of the catalogue. It also features an interview by Irina Golubkina-Vrubel with Nikolai Khardzhiev. The seventh and final 'issue' is dedicated to one of *A–Ya*'s founders, Igor Shelkovsky. This section seeks to restore historical justice, for the artist Shelkovsky never appeared in the pages of his own journal.

English translation by
Simon Patterson

List of illustrations

1.
A-Ya Journal, 1979, No. 1, pp. 2–3
Title page with the text of the magazine's mission, photographs of the *Bulldozer Exhibition* and the beginning of Boris Groys's article "Moscow Romantic Conceptualism"
Letterpress on paper
29.5 × 21 (spread 29.5 × 42)
George Costakis Archive
AZ Museum, Moscow

2.
Igor Makarevich
Rimma Gerlovina, Valeriy Gerlovin, Ilya Kabakov, Igor Makarevich and Elena Elagina in Ilya Kabakov's studio. 1979
Black and white photo on photographic paper
Igor Makarevich Archive. Archive of the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow
AE-I.2019.C-F7003

3.
Unknown photographer
Igor Shelkovsky, Ivan Chuikov, Alexander Yulikov, Valeriy Gerlovin, Sergey Shablavin, and Rimma Gerlovina in Leonid Sokov's workshop (7 Bolshoy Sukharevsky Lane). 1976
Black and white photo on photographic paper
Igor Shelkovsky Archive, Moscow

4.
Letter from Igor Shelkovsky to Ivan Chuikov. January 7, 1979
Black ink on paper
29.7 × 21
Archive of the *A-Ya* Journal. Correspondence of Igor Shelkovsky
Archive of the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow
AYa-1979-D22453

5.
George Kiesewalter
Boris Orlov in his workshop (13 Rogova St.). 1982
Black and white photo on photographic paper
George Kiesewalter Collection
Archive of the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow
GK_F385

6–22.
Valentin Serov
Artists and spectators at the exhibition in Leonid Sokov's workshop (7 Bolshoy Sukharevsky Lane) as part of the *Spring Apartment Exhibitions*. May 1976
Black and white film negative
Valentin Serov Archive, Moscow
— Alexander Yulikov and Igor Shelkovsky
— Igor Shelkovsky
— Ivan Chuikov
— Ivan Chuikov, Alexander Yulikov and Sergey Shablavin
— Alexander Yulikov, Leonid Sokov and Ivan Chuikov
— Spectators viewing the works of Leonid Sokov
— Alexander Yulikov, Sergey Shablavin, Ivan Chuikov, Igor Shelkovsky and Valeriy Gerlovin before a work by Leonid Sokov
— Works by Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin
— Rimma Gerlovina, Igor Shelkovsky and Sergey Shablavin
— Ivan Chuikov, Igor Shelkovsky and Valeriy Gerlovin with a work by Leonid Sokov
— Spectators viewing the works of Rimma Gerlovina
— Rimma Gerlovina with her works
— Valeriy Gerlovin with his works
— Sergey Shablavin with his works
— Leonid Sokov with his works
— Alexander Yulikov with his works
— Leonid Sokov, Ivan Bruni, Ivan Chuikov, Alexander Yulikov, and Igor Shelkovsky at Leonid Sokov's workshop

23.
Folders of the Moscow Archive of New Art (MANI). 1980–1982
Cardboard, typescript on paper
Collection of Elena Kuprina-Lyakhovich, Moscow

24.
A-Ya Journal, 1983, No. 5, p. 25
Article "Moscow Artists on Malevich", foreword by Boris Groys
Letterpress on paper
29.5 × 21
George Kostakis Archive
AZ Museum, Moscow

25.
Letter from Alexander Sidorov to Igor Shelkovsky. April 5, 1979
Black ink on paper
29.7 × 21
Archive of the *A-Ya* Journal. Correspondence of Igor Shelkovsky
Archive of the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow
AYa-1979-D22455

26.
A-Ya Journals, 1979–1986. Nos 1–7 and the first literary issue
Digital photograph. 2025
Zotov Centre, Moscow

27.
Catalogue of the exhibition *Other Art. Moscow. 1956–76*. Volume 1. Edited by Leonid Talochkin and Irina Alpatova. Moscow, 1991
On the cover: Oscar Rabin. *Moscow Landscape*. 1960. Fragment
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

28.
Mikhail Grobman. *Leviathan Newspaper.* Jerusalem, April 1979, No. 2
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

29.
Vladimir Kotlyarov (Tolsty) *Muleta* magazine, Paris, 1984, No. 1
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

30.
Russian Samizdat Art. Edited by Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin. New York, 1986
On the cover: Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin. Photo collage with a portrait of Rimma Gerlovina
Igor Shelkovsky Archive, Moscow

31.
Catalogue of the exhibition *From Gulag to Glasnost: Non-Conformist Art from the Soviet Union* at the Zimmerli Art Museum. New Jersey, 1995
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

32.
Catalogue of the exhibition *Unofficial Russian Paintings of the 1960s from the Collection of Mr. and Mrs. Arthur Odum* at the Permian Basin Art Institute. Odessa, Texas, 1990
Cover: Oscar Rabin. *Chicken Wrapped in* Soviet Russia *Newspaper*. 1968
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

33.
The Milwaukee Journal Insight. Milwaukee, December 29, 1974
This issue of the journal features James Auer's article Boxed In: *The Pain of Being a Nonconforming Artist in the Soviet Union* and an interview with Henry Shapiro
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

34.
Invitation to the exhibition *Transit: Russian Artists between the East and West* at Nakhamkin Fine Arts, New York. 1989
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

35.
Konstantin Kuzminsky. Cover of the catalogue for the exhibition *Beyond the Looking Glass: The Other Art of Russia* at the Saulsbury Gallery. Temple (Texas), 1980
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

36.
Cover of the press folder for the exhibition *10 + 10. Contemporary Soviet and American Painters* at the Dallas Museum of Art (Texas). 1989
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

37.
Booklet accompanying the exhibition *The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad 1965–1990* at the Columbus Museum of Art (Ohio). 1990
On the cover: Olga Bulgakova. *Dream of the Red Bird*. 1989
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

38.
Catalogue of the Sotheby's auction *Russian Avant-Garde and Contemporary Soviet Art*, held at the Sovincenter. Moscow, 1988
On the cover: Grisha Bruskin. *Fundamental Lexicon*. 1986. Fragment
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

39.
Frontispiece and title page of the book *Unofficial Art in the Soviet Union*. By Paul Sjeklocha and Igor Mead. Berkeley, 1967
Frontispiece: Alexander Kharitonov. *Man with Light*. 1962
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

40.
Book *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Author: Klaus Groh. Cologne, 1972
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

41.
Book *Soviet Art in Exile*. Authors: Igor Golomshtok and Alexander Glezer. New York, 1977
On the cover: Eduard Zelenin. *Self-portrait*. 1973
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

42.
Erik Bulatov. Cover of the book *Starling, Fly Here!* Moscow, 1963
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

43.
Nonna Goryunova
Francisco Infante during the installation of the kinetic object *Sound and Light* at the Chemistry-70 International Exhibition in Sokolniki Park. Moscow, 1970
Digital copy from the author's negative
Infante Family Archive, Moscow

44.
Newsweek Magazine, New York, May 23, 1988, p. 66
This issue contains an article by Cathleen McGuigan *Art in from the Cold*. In the photo: Ilya Kabakov
Letterpress on paper
John E. Bowlt Archive, Los Angeles

45.
Flash Art magazine cover, 1977, Nos 76–77
Letterpress on paper
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

46.
Exhibition catalogue *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. Curated by Enrico Crispolti and Gabriella Moncada. Venice, 1977
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

47.
Unknown photographer
Spectators and participants of the action *Balloon* by the Collective Actions Group. Second from left: Nicoletta Misler. June 15, 1977
Black and white photo on photographic paper
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

48.
Shawl worn by Nicoletta Misler during the action *Balloon* by the Collective Action Groupon on June 15, 1977
Digital photography. 2025
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

49.
A letter from Rimma Gerlovina to foreign art historians with a brief description of her creative autobiography and the autobiography of Valeriy Gerlovin. Between 1976 and April 1978
Typescript on paper
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

50.
Unknown photographer
Rimma Gerlovina with her work *The Perfect Person*. 1976
Text on the back of the photo
Black and white photo on photographic paper
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

51, 52.
Booklet and invitation card to the opening of the exhibition *URSS 1960–1977. Arte cinetica, poesia visiva, arte concettuale, happening e fotografia* at the Laboratorio Gallery in Milan on December 15, 1977 (curator Ilaria Bignamini)
Typescript on paper
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles

53.
Unknown photographer
Portrait of Ilaria Bignamini. 1970s
Black and white photo on photographic paper
Nicoletta Misler Archive, Los Angeles



В оформлении обложки использованы иллюстрации № 22, 23, 26, 30, 43 из тетради № 1

УДК 7.036
ББК 85.03(2)6

Р17 **Разговоры на бумаге. О наследии русского авангарда и о неофициальном искусстве 1970–1980-х на страницах журнала «А–Я»**: в семи тетрадях. — Москва: Центр «Зотов»; Музей AZ, 2025.
№ 1: **Журнал «А–Я»: история, миссия, контекст.** — 40 с. : ил.

ISBN 978-5-6050376-3-7

АНО «Центр Зотов конструктивное пространство»
Москва, Ходынская улица, д. 2, стр. 1
+7 (800) 350-86-20
e-mail: info@centrezotov.ru
www.centrezotov.ru

Подписано в печать 30.09.2025
Формат 60 × 90/8
Тираж 500 экз.
Заказ № 41538

Отпечатано: Бюро Уникальных Книг
Москва, Староалексеевская улица, 5
www.b-u-k.ru
+7 (495) 81-86-256




ISBN 978-5-6050376-3-7
9 785605 037637 >